

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ ІМ. І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

*Проблеми взаємодії мистецтва,
педагогіки та теорії і практики освіти*

Збірник наукових праць
Випуск 16



Харків
2005

Бібліотека ХНУМ



99851

АБ

УДК 636.081

ББК 85.31

Б 75

Редакційна колегія:

ВЕРКІНА Т.Б.

народна артистка України, професор, ректор
ХДУМ ім. І.П. Котляревського (голова)

БАБІЙ-ОЧЕРЕТОВСЬКА Н.Л.

доктор мистецтвознавства, професор

ГРЕБЕНЮК Н.Є.

доктор мистецтвознавства, професор

КРАВЦОВ Т.С.

доктор мистецтвознавства, професор

ЛАЩЕНКО А.П.

доктор мистецтвознавства, професор

ЧЕРКАШИНА М.Р.

доктор мистецтвознавства, професор

Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського державного університету
мистецтв ім. І.П.Котляревського (протокол № 2 від 29 вересня 2005 р.)

Б 75 Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Збірник
наукових праць. – Вип. 16. – Харків: ХДУМ ім. І.П.Котляревського, 2005. – 208 с.

Відповідальний за випуск та упорядник – Ботунова І.Я., проректор з наукової роботи і
театральної освіти, професор кафедри історії театру ХДУМ
ім. І.П.Котляревського.

Редактори: Рощенко О.Г. – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри історії та теорії
світової та української культури.
Шаповалова Л.В. – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри
інтерпретології та аналізу музики.

Шістнадцятий випуск наукової збірки “Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та
теорії і практики освіти” присвячено концепційній розробці тематики, пов’язаної з
історичними та естетичними впливами художнього методу універсалізму І.В.Гете.
Висвітлено окремі напрямки історичної та структурної поетики, розвитку музичного театру
XIX – XX століть, культурно-історичного діалогу, сучасної музичної педагогіки.

Для викладачів та студентів музичних вузів, фахівців у галузі музичної педагогіки та
виконавства.

ББК 85.31

ISBN 966 - 8779 - 08 - 8

© Харківський державний університет
мистецтв ім. І.П. Котляревського, 2005.

З М І С Т

1. ПОЕТИКА ТВОРЧОСТІ І.В. ГЕТЕ

В. Маринчак ЧЕТЫРЕ СЛОВА И ЧЕТЫРЕ СТРОКИ ИЗ ГЕТЕ.....5 (опыт анализа ценностной семантики микротекста)	5
Н. Очеретовська МУЗИЧНО-ТРАГІЧНЕ В НІМЕЦЬКІЙ КУЛЬТУРІ: ВІД ГЕТЕ ДО НІЦШЕ.....11	11
Е. Рощенко И. В. ГЕТЕ И НОВАЯ МИФОЛОГИЯ РОМАНТИЗМА.....17	17
Н. Логвинова ДВИЖЕНИЕ „БУРИ И НАТИСКА” И ФОРМИРОВАНИЕ МИРОВОЗЗРЕНИЯ ГЕТЕ.....25	25
И. Герасименко И. В. ФОН ГЕТЕ И МОРФОЛОГИЧЕСКИЕ ОПЫТЫ НЕМЕЦКОГО РОМАНТИЗМА.....33	33
Н. Приходько «УЧЕНИЕ О ЦВЕТЕ» И УЧЕНИЕ О КОНТРАПУНКТЕ.....43	43

2. ОБРАЗИ І.В. ГЕТЕ В МУЗИЧНОМУ ТЕАТРІ ХІХ – ХХ СТ.

В. Супрун ДВИЖЕНИЕ СМЫСЛОВЫХ УНИВЕРСАЛИЙ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ОПЕРНОГО ЖАНРА.....51	51
А. Балдіна ІНТЕРПРЕТАЦІЯ „РОКІВ НАВЧАННЯ ВІЛЬГЕЛЬМА МЕЙСТЕРА” В. ГЕТЕ У ТВОРЧОСТІ А. ТОМА.....61	61
Н. Антипова ЗАМЕТКИ О ФАУСТИАНЕ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ РОМАНТИЗМА: «ФАУСТ» ШПОРА.....70	70
О. Бабій И.В. ГЕТЕ И Р. ВАГНЕР: ФОРМЫ КУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА.....79	79
И. Демина, Н. Горелик РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ГЕТЕВСКОГО «ФАУСТА» В ОДНОИМЕННОЙ ОПЕРЕ Ш. ГУНО.....89	89
О. Чепалов КІНЕЦЬ ФАУСТІВСЬКОЇ ЛЮДИНИ В ХОРЕОГРАФІЧНИХ ТВОРАХ СПІВІТЧИЗНИКІВ ГЕТЕ (ХХ СТОЛІТТЯ).....100	100

3. І.В. ГЕТЕ В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИХ ДІАЛОГІВ

К. Зенкин

С.В. РАХМАНИНОВ И ФАУСТОВСКАЯ ТЕМА.....108

Г. Ганзбург

К ИСТОРИИ РУССКИХ ВОКАЛЬНЫХ ПЕРЕВОДОВ ПЕСЕН ШУБЕРТА

НА СТИХИ ГЕТЕ (по архивным материалам).....115

О. Верба

И.С. БАХ – И.В. ГЕТЕ: ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ ТВОРЧЕСТВА.....126

А. Козак

ГЕТЕ И БЕТХОВЕН: К ПРОБЛЕМЕ ВОПЛОЩЕНИЯ ДРАМАТИЧЕСКОГО

КОНФЛИКТА.....134

Е. Подпорошникова

В. ГЕТЕ И Н. МЕТНЕР: К ПРОБЛЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО УНИВЕРСАЛИЗМА

(по материалам философско-литературного наследия).....142

Г. Газдюк

УНИВЕРСАЛИЗМ ГЕТЕВСКОЙ НАТУРФИЛОСОФИИ И «МЕТАМОРФОЗЫ»

СЕРИЙНОЙ ТЕХНИКИ В МУЗЫКЕ ШЕНБЕРГА И ВЕБЕРНА.....153

В. Алтунхов

СЕМЬ ВЕРШИН ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

ВЕЛИКОГО РОМАНТИКА.....161

И. Польская

АНСАМБЛЬ БЕССМЕРТНЫХ ВОЗЛЮБЛЕННЫХ.....170

4. УНІВЕРСАЛІЗМ ЯК МЕТОД СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ

С. Лащенко

НЕСВОЕВРЕМЕННАЯ РОСКОШЬ: О НЕКОТОРЫХ ПРОБЛЕМАХ

КОНСЕРВАТОРСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ПОСТСОВЕТСКОМ ОБЩЕСТВЕ.....182

Е. Михалёва

К ВОПРОСУ СИНТЕЗА ИСКУССТВ В МУЗЫКАЛЬНОМ

ПРОСВЕТИТЕЛЬСТВЕ.....191

Л. Шаповалова

ЦЕЛОКУПНОЕ БЫТИЕ МУЗЫКИ: О ЗАДАЧАХ И ПЕРСПЕКТИВАХ

ИНТЕРПРЕТОЛОГИИ.....196

УДК 830 (Гете)

В. Маринчак

ЧЕТЫРЕ СЛОВА И ЧЕТЫРЕ СТРОКИ ИЗ ГЕТЕ

Опыт анализа ценностной семантики микротекстов И.В. Гете.

Досвід аналізу ціннісної семантики мікро текстів Й.В. Гете.

The experience of analyzing I.V. Goethe's microtexts and their values of semantics.

Изложенное ниже касается двух микротекстов Гете. Жанр изложения может напоминать человеческий документ, бесхитростный рассказ частного лица. Но это рассказ о действенности искусства Гете в его мельчайших проявлениях. О чрезвычайной мощности и чрезвычайной длительности воздействия произведения искусства. О том, что оно не просто впечатляет, но творит – и, в конечном счете, творит человека и его судьбу. Это четыре строки и четыре слова. И забегая вперед, могу сказать, что разработка этих микротекстов показала, что в них, как в капле воды, отразились некоторые существенные характеристики Гете как мыслителя и художника.

Эти строки и слова сопровождают меня всю жизнь. Я обнаружил это недавно с удивлением. И это удивление привело к мысли о чудесности феномена искусства слова и искусства вообще. Настоящее искусство непосредственно воспринимается и переживается вне всяких рефлексий. Но, будучи пережитым, явление искусства входит в твой мир и сопровождает тебя, подспудно направляя и организуя все дальнейшее восприятие и переживание жизни. Оно становится и фоном, и основой мировосприятия, оно входит в основную интуицию существования. Время от времени ты вспоминаешь его – забытую мелодию, или слова, или образ – к месту или не к месту, но всегда чувствуешь ощутимый толчок в сердце и яркую вспышку, которая с неожиданной стороны освещает твоё нынешнее состояние души и сознание. Какое-то время эти звуки, эти слова звучат в тебе, ведут тебя. А потом отступают, чтобы продолжить подспудную работу. То, что было когда-то внешним, становится внутренним. Оно – достояние твоего внутреннего мира. Оно не уходит, но перемещается от центра к периферии и вновь к центру, погружается в глубины бессознательного и опять по боковой ассоциации всплывает в светлое поле сознания. Оно – то, с чем ты отождествился. И это тождество время от времени напоминает о себе, помогая тебе сохранить и упрочить твою самотождественность.

В обоих высказываниях используется глагол *werden*, глагол, с одной стороны, вспомогательный, используемый для образования форм будущего времени, а с другой стороны, как самостоятельный глагол, передающий идею

становления. Связь этих двух значений не случайна и не формальна. Будущее – это то, чего нет, но что в потенции становления присутствует в настоящем, как растение в зерне. Будущее как реализуемое становление превосходит настоящее, оно есть иное, в идеале высшее, более совершенное бытие. Становление отрицает прошлое и настоящее ради осуществления становления, превышающего все прежде бывшее, преодолевающего прежние состояния как моменты статики, как моменты замирания в недостаточности, неосуществленности, несостоятельности.

Werde – тот же глагол в повелительном наклонении – это не просто «будь» или «стань». но гораздо сложнее и сущностнее: осуществи становление во всей многосложности этого понятия. Заметим, образ зерна – евангельский: если зерно не умрет, то и не оживет. Становление как отрицание предшествующего есть конец этого прежде бывшего и начало предстоящего. В таком смысле смерть есть переход – к осуществлению становления. Так следует понимать смерть и в фигуральном, и в буквальном смысле.

Und so lang du das nicht hast
Dieses. Stirb und werde.
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde.

Но надолго тебе не дано /
Это (наличествующее). /
Умри и осуществи становление. / Ты
только сумрачный гость /
На темной земле.

Философская насыщенность немецкого языка проявляет себя в служебных и вспомогательных словах, которые в нем используются – становятся – философскими терминами. Здесь слово *dieses* – «это» – скорее должно толковаться как *Dasein* (термин, используемый Рильке, Хайдеггером и др.), т.е. «бытие здесь» – наличествующее здесь и сейчас существование. Оно то и не дано нам надолго, поскольку все наличное умрет, если не будет превозмогать себя, преодолевать свое «здесь и сейчас состояние». Если мы хотим столь долго сохранять наличествующее, мы действительно остаемся только гостями, но не деятелями, не участниками становления. Наше состояние остается смутным, не определившимся, не ставшим отчетливым, оно туманно – и мрачно, и сумрачно. Оставшись в неосуществленности, не определившись, ты действительно лишь сумрачный (мрачный и туманный) гость. И земля, не просветленная вспышкой становления, остается темной. Только деяние, творчество могут осветить землю. Но и самоотдача, самопожертвование. *Stirb und werde*. Коротко: умри и стань. Если не оборвешь процессуальную постепенность, континуальную рутинность *dieses-бытия*, оно станет прозябанием. Оборви прежнее и начни становление. Умри и воскресай. Умри и

обретай пакибытие – новое, иное, высшее бытие. Нужно жить именно так: умирая и воскресая, жертвуя собой и тем самым становясь собой.

Здесь нет ни предпочтения смерти, ни апофеоза ее. Она осмысливается на самом деле как точка, не имеющая размерности, как черта, за которой новое становление. И этот философский взгляд Гете вполне согласуем с христианскими представлениями. Мы ведь и крестимся в смерть и воскресение Иисуса Христа, прохождение через это есть обязательная программа, которую мы символически осуществляем многократно в течение земной жизни. И это программа отрицания ветхого (завета, закона, человека, образа жизни) ради становления в новом.

Прежнее легко становится окостеневшим, застывшим; отдавать жизнь за сохранение сего в неизменном, т.е. умертвляющем всякое движение виде – позиция собственно фарисейская. И – бессмысленная: «Безумец, завтра все это отнимется у тебя».

В Евангелии многократно противопоставляется ветхому новое и параллельно закону – благодать. То есть статике закона – благодать становления. *Stirb und werde*: умри все статичное и окостеневшее – в жизни, во мне. Становись, осуществи становление – все, что может превозмочь и саму смерть и все омертвелое во мне.

Так воскресает каждый из нас – и попирается смерть и мертвое. Существенно, что слова эти «*Stirb und werde*» в итоге окрыляют человека и делают его бесстрашным. А чего бояться, если вслед за смертью – тут же и непременно следует становление. Я всегда чувствовал удивительную просветленность этих слов и этих строк, вопреки тому, что земля темная, и гость ты на ней сумрачный, и ничто не дано тебе надолго, и все равно «умри». Вопреки всему: и тому, что земля – юдоль скорби, и что правит ею во многом князь мира сего, взгляд Гете, собственно взгляд христианина просветлен: он видит путь без конца, он видит возможность непрестанного становления. А испытания и скорби, и смерть – это лишь моменты преодоления оцепенения, моменты отрицания омертвелого, моменты прорыва к продолжению становления.

Эта устремленность вперед, этот не прекращающийся *Sturm und Drang* не просто одна из доминант творчества Гете, это доминанта понимаемых по-христиански сущности и предназначения человека, к чему в наше время, лучше всего характеризуемое многократным повторением *Post – post – post*, мы можем вернуться. Перейдя черту *Post*, мы не отбрасываем прошлое, ибо в нем многое живо. Так, Новый Завет продолжает, восполняет, но не зачеркивает Ветхий. Мы просто призваны к тому, чтобы начать «вновь-становление».

Вторая ключевая фраза из Гете очень короткая: *Werde, der du bist*.

В контексте вышеизложенного можно ли удовлетвориться переводом «Будь самим собой», буквально: «Будь тем, кто ты есть»? Во-первых, ясно, что не «будь», а «стань». Во-вторых, глагол *bist*, в неопределенной форме *sein* – это глагол бытия, и здесь, как в немецком философском языке вообще и в поэтическом языке Гете, ему присуще бытийственное значение. т.е. стань тем, кто ты есть по существу, кто ты есть бытийственно, кто ты есть в соответствии со своим предназначением, с замыслом о твоём бытии. Но именно так свою жизненную задачу понимает христианин: осуществить замысел Божий относительно моего земного бытия. Кто ты есть бытийственно? С точки зрения христианства – Образ и Подobie Божие. Оппозиция образа и подобия связана с идеей становления. Образ дан изначально, подобие ты должен осуществить. Подобие реализуется в становлении. Данное (образ) ты должен реализовать в своем образе жизни, в духовной деятельности, творчестве, нравственном поведении, в ежедневном выборе, в поступках, которые прерывают постепенность континуальной рутины и осуществляют прорыв к дальнейшему становлению, т.е. к осуществлению подобия.

Будь всегда подобен образу Божьему, осуществи в подобии (в каждый данный момент твоего существования) через становление (непрерывное, но идущее толчками в соответствии с ритмом бытия), осуществи то, чем ты есть бытийственно – изначально (образ) и процессуально (подобие). Вот что значит *Werde, der du bist*. Это связано с той задачей и с тем замыслом, о котором говорили святые отцы церкви – с обожением человека. А это отрицание в себе всего, что мертво и не может достичь воскресения, и осуществление за счет собственных усилий того, что задумано относительно человека Богом, и в результате – приближение его к Богу, единение с Богом. Величие задач здесь связано с отрицанием в себе всего косного, омертвело, недостойного Бога, с превозмоганием себя и преодолением смерти во всех ее ипостасях.

Соответствующий динамизм заложен в высказывании Гете *Werde, der du bist*: ведь если здесь глагол в повелительном наклонении, значит все, о чем говорится, мыслится в данный момент как задача, как императив, еще не реализованный. Значит, ты еще не стал и, может быть, не только не осуществил становления, но и не приступил к этому осуществлению. Тем настоятельней императив. *Werde, der du bist* – это не просто стань, не просто осуществи себя, но выстраивай, созидай себя через поведение, деятельность, творчество – строй свою судьбу и свой внешний и внутренний мир, как творец произведения искусства, как Создатель, творящий мир и бытие.

Возвращаясь к теме искусства, можно подытожить: подлинное искусство, как и приведенные в данном анализе высказывания Гете, содержит в себе

становление и императив к становлению, оно неизбежно вызывает у воспринимającego потребность в становлении, стремление к становлению.

Я нашел подтверждение того, что все это не случайно, но сущностно значимо для всего творчества Гете у лучшего из экспертов – Б. Пастернака, человека искусства, поэта, давшего конгениальный перевод главного творения Гете – «Фауста». Он писал: «„Фауст“ Гете – это чудодейственная драма о чудотворстве. О творческом, о деятельном начале исторического существования. О чуде творения, которое перерастает границы пространства, образует содержание столетий, разрушает его и возрождает вновь... предсказывает и обеспечивает будущее, будучи его причиной. Драма утверждает, что трагизм и чудо личного участия принадлежат к широчайшим проявлениям человеческого рода... Стержнем трагедии является крупная, значительная личность, которую в силу ее успешной плодотворной деятельности нужно оценивать как чудесное, удивительное и не укладывающееся в привычные рамки явление. Драма утверждает святость и бессмертие гениальности и действенность этого порыва и подвига» [1, с. 290-291].

Б. Пастернак использует другие термины, но суть остается той же: творческое, деятельное, разрушающее и возрождающее, обеспечивающее будущее личное участие, плодотворная деятельность, порыв и подвиг – все это становление, влекущее к становлению.

И еще: «Фауст» – главный труд жизни Гете. Все его духовное напряжение связано с вопросом, будут ли произнесены слова «Остановись, мгновение, продлись, постой». Как философ, Фауст понимал, что он не скажет этого никогда, потому что в этой фразе глубочайшее противоречие. Мгновение неостановимо, потому что когда оно есть, его уже нет. Оно есть переход как таковой. Оно тоже есть образ становления, и оно и существует только в потоке становления. То есть сказать: «Мгновение, постой» означает примерно то же, что «музыка, остановись, постой». Фауста влекло к себе становление бытия во всех его проявлениях. И когда он все же произнес в конце эти немыслимые слова, он ведь имел в виду другое: не «мгновение, постой», но субъективно переживаемое в это мгновение состояние бытия как становления. Не мгновение, а то, что составляет содержание этого мгновения, чем наполнено оно.

Смею думать, что способность непосредственно проникать в суть замысла, в процесс осуществляющего становления у Пастернака обусловлена не только поэтическим даром, но и его гениальной музыкальностью.

Размышляя об онтологии искусства, мы неизбежно придем к пониманию логико-онтологической (не эмпирической, конечно) первичности музыки по отношению к другим родам искусства (в первую очередь временным). Напомню название одной из работ Ф. Ницше: «Рождение трагедии из духа музыки».

Изложенное позволяет предложить определение музыки (в духе Гете) – определение, которое может быть значимо и как универсальное определение искусства, в особенности искусства слова. В нем можно найти объяснение и пафоса творчества Гете, и дара его понимания у Пастернака, и того, почему приведенные фрагменты могут сопровождать человека всю жизнь и многое определять для него, и оправдание музыки и искусства в целом и, наконец, раскрытие содержания и задач нашего времени, переходящего от конца к началу и переводящего состояние Post в динамику поступательности.

Музыка – это непредметный (в то же время четырехмерный, т.е. пространственно-временной) образ бытия как становления, влекущий слушателя к душевному соучастию в этом становлении, что обеспечивает в дальнейшем (поскольку музыка задала соответствующую инерцию) переживание внешнего бытия самого по себе как становления и экзистенциального переживания становления личности в ее внутреннем бытии.

Stirb und werde – говорит нам музыка, рожающая трагедию.

Werde, der du bist – говорит она и дает нам музыкальный катарсис.

Но неизменно: werde, werde, werde...

Литература:

1. Пастернак Б. Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. – М.: Искусство, 1990. – 399 с.

УДК 78.01:8-21(430)

Н. Очеретовська

МУЗИЧНО-ТРАГІЧНЕ В НІМЕЦЬКІЙ КУЛЬТУРІ (ВІД ГЕТЕ ДО НІЦШЕ)

Стаття присвячена розгляду специфічних рис категорії музично-трагічного у німецькій культурі. Аналізується спадкоємність трагічного в філософії та музичному мистецтві.

Статья посвящена рассмотрению специфических черт категории музыкально-трагического в немецкой культуре. Анализируется преемственность трагического в философии и музыкальном искусстве.

The article is devoted to consideration of specific features of category of musically-tragical in the German culture. The succession of this category in philosophy and musical art is being analysed.

На відміну від романтиків світосприйняття Гете відзначається внутрішньою єдністю і гармонією, життєстверджуючою силою і культом прекрасного. Однак саме він став творцем найвеличшого твору, жанр якого О. В. Михайлов визначив як трагедію-поему. Світогляд поета і його художні концепції співпадали не повністю. Як дослідник Гете прагнув створити вчення про єдність усієї природи, складовою частиною якої була б і морфологія музики. Він розглядав колір і звук, тон як два потоки, що течуть до однієї гори. Вченню про звук він переносив єдність органічного, механічного і математичного витоків, підкреслюючи значення акустики для музики як виду мистецтва. Музично-естетичний потенціал творчості німецького поета був тісно пов'язаний і з розвитком його уявлень у сфері естетичних категорій та жанрів мистецтва. Про "Фауста" Гете О. В. Михайлов пише, що тут спосіб бачення світу творить жанр, а його поема-трагедія – це внутрішній театр, в котрому мучеництво трагічного перетворюється у досконалість думки і красу слова.

Об'єктом дослідження в даній праці є категорія трагічного, поетично осмислена і перетворена Гете, та її вплив на розвиток світової культури. Вагоме її багатоманітне прочитання в музичній фаустіані. Про неабиякі можливості останньої чимало роздумував і сам поет, вважаючи, що перевага музики полягає у здатності поєднати здорове і хворе у єдиному цілісному обличчі світу, де прекрасне існує поряд із потворним, подібно до моцартівського Дон-Жуана. Оперу Моцарта він вважав взірцем, а втілений композитором метод взаємодії трагічного і комічного був надзвичайно близьким творчій індивідуальності Гете. В мистецтві ж наступних століть даний ракурс відображення дійсності стає ведучим. Іронія, фарс, гротеск, парадокс беруть

активну участь у досягненні трагікомічного ефекту, сміх забарвлюється похмурим колоритом трагічного світосприймання. Як вказує есеїстка Егнус Репшиер, "старі джерела простих почуттів вмирають всередині нас. Бездушно сміятись, нерозумно кричати, нескромно кохати чи проявляти в чому-небудь ентузіазм, боляче ненавидіти" [1, с. 48]. Перемога конформізму над особистістю ніби виключає з ужитку сміх в наш жорстокий час. Однак людство продовжує сміятись. Взаємодії трагічного і комічного, започатковані великими класиками Моцартом, Гете, в XX столітті знаходять вияв у тому, що трагічні та жорстокі дії людей одержують нерідко комічну інтерпретацію. Як вважає С. М. Хандельман, більша частина з того, що здійснює рід людський, передстає смішною і навіть сміхотворною, бо величезні витрати часу, грошей, енергії ідуть на війни, вбивства, самогубства, вдосконалення зброї, творення негуманних законів, тобто на нікому не потрібну "діяльність" [2, с. 29]. Потік сатири, гротеску, пародії виникає як своєрідний протест, до того ж він знімає трагічний ореол з обличчя нашого суспільства і зображує його у світлі вічного сміхового дзеркала. Поряд з тяжінням до комічного не вгасає інтерес до трагічного, зокрема музично-трагічного. Цьому сприяє широта естетичної амплітуди музики XX століття, котра охоплює повну шкалу естетичних опозицій: прекрасне – потворне, піднесене – низьке, трагічне – комічне. Глибокий зв'язок прекрасного і довершеного в музиці дозволяє диференціювати різні аспекти музично-прекрасного у відношенні об'єкта відображення змісту, форми твору, що можуть бути пов'язані з різними естетичними категоріями і якостями. Наприклад, трагічне як домінанта образного змісту музичного твору і прекрасна, довершена музична форма. Чи зниженість об'єкта зображення і гротескний зміст та майстерно виконана форма (наприклад, "злі" теми в музиці Д. Д. Шостаковича). Інтерес до категорії трагічного і комічного в музиці активно проявляється музично-естетичною думкою в першій половині XIX ст. Р. Шуман прагне дати опис мовних засобів, за допомогою котрих змальовується комічний образ, а інший відомий романтик Гофман висловлює судження щодо спорідненості цих музично-естетичних категорій, можливого їх злиття, що дасть цілісний ефект. У зв'язку з творчим методом Р. Шумана нікавою виглядає і проблема музично-трагічного, зв'язана з настроями руйнації ілюзій, розчаруваннями героя. Переживання "втраченої гармонії" викликає відчуття протиріччям "тріщини". Знамениті слова Г. Гейне: "Весь світ надірваний на самій середині. А оскільки серце поета – центр світу, то в наш час воно також повинне самим жалісним чином надірватись..." В романтичній музиці герой майже завжди є своєрідним двійником митця. Тут і своєрідний логічний ряд, що виникає з ідеї двійництва: подвоєння – амбівалентність – двозначність – знаковість, і загострене відчуття полярностей

у романтиків і перелив на цьому матеріалі різних барв комічного і трагічного. Двійництво втілюється в образах-іменах-масках шуманівського Евсебія і Флорестана і розкривається в ракурсі трагікомічного чи трагісатиричного гротеску в романі "Двійник" Ф. М. Достоевського. Літературознавці знаходять комічні засади в зовсім, здавалось би, несмішних творах цього письменника, а також у Кафки, С. Беккета, У. Фолкнера. Інтелектуальна клоунада, яка виникає в цих випадках і на яку вказує Пірс, притаманна не тільки нашому століттю, а має глибоку традицію в мистецтві минулого століття. В естетичних перетинах – своєрідність як трагізму, так і комізму сучасного мистецтва, котре демонструє і відверту клоунаду, і тонку іронію і карикатурне зображення складної дійсності, що оточує нас. Амбівалентність романтичної іронії знаходить продовження в амбівалентності сміху, його одночасній дії як у напрямках утвердження, так і заперечення. Не випадково позитивне проходить через заперечення зла, розвінчання негативних сторін дійсності, а сатиричне зображення вбирає в себе і осміювання, і карикатуру, і іронію, і сатиричну посмішку, що так яскраво проявляється в музиці Д. Д. Шостаковича. На схильність сучасного мистецтва до сатири, карикатури, іронічного ставлення до самого себе звернув увагу Ф. Ніцше [3, с. 212], котрий водночас висловив ряд цінних положень і щодо природи і сутності музичного трагічного, акцентуючи роль контрасту діонісійського та аполонічного начал, виводячи трагедію з самого духу музики. Актуальним в естетичній концепції Ф. Ніцше є зіставлення категорій жахливого, абсурдного, піднесеного, комічного.

Цікаві дослідження музично-трагічного у Ніцше, пов'язані і з музикою Вагнера, появу котрого в історії мистецтва філософ порівнює з вулканічним виверженням єдиної нероздільної художньо-творчої сили самої природи, після того, як людство звикло вважати роз'єднання мистецтв за правило. Тому, на думку Ф. Ніцше, зупиняємося у нерішучості, яке дати йому (Вагнеру) ім'я – чи назвати його поетом, пластиком чи композитором, вживаючи навіть ці слова в самому широкому розумінні, чи створити для нього нове слово. Поетичний елемент Вагнера полягає в тому, що він мислить видимими і чуттєвими подіями, а не поняттями, тобто він мислить міфічно. Адже в основі міфу лежить не думка, а він сам є мисленням. Ніцше знаходить нове визначення для розуміння обдарування Вагнера, називаючи його дифірамбічним драматургом, бо це поняття охоплює і актора, і поета, і музиканта. Єдиним дифірамбічним драматургом – попередником Вагнера, на думку Ніцше, був Есхіл – старший з класичних грецьких трагіків, автор трилогії "Орестея", творець образу Прометея. Своєю творчістю Есхіл надав аттичній трагедії класичної форми, посилив самостійність театру. Головним змістом п'єси стала драматична дія. Творець нової театральної естетики, Вагнер ішов подібним шляхом,

перетворюючи оперу в музичну драму. Мабуть, цей момент Ніцше підкреслив у визначенні "дифірамбічний драматург", бо дифірамб – давньогрецька хорова пісня, зв'язана з культом Діоніса, – став джерелом майбутньої драми. Аристотель виділяв його як єдиний жанр сучасної йому лірики. Таким чином, в сфері дифірамбу вже в стародавні часи перепліталися елементи трагічного, драматичного і ліричного, елементи музики і театру. Дифірамб вдосконалювався відомими музикантами – виконавцями 5 – 4 ст. до н.е.: Меланіппідом, Філоксеном, Тимофієм, – котрі вводили в нього вільні ритми, музичні новації (віртуозний сольний спів, зміну тональностей та ритму). Отже, визначення "дифірамбічний драматург" може мати на думці новаторський дух творчості Есхіла та Вагнера. Для Ніцше дифірамбічний драматург насамперед осяяний мудрістю трагічної думки, – бо дифірамб його рухів виражає не тільки трепет пізнання і сміливість (зухвальства) прозріння, але й любовне зближення, радість самозречення. Захоплене, піднесене слово підкоряється ритму; в поєднанні зі словом звучить мелодія. І ця мелодія посиляє свої іскри далі – в царство образів і понять. Проноситься сновидіння, і подібне, і чуже образу природи та її нареченого; воно концентрується (згущується) в людській формі, розширюється в закінчену зміну героїчно-сміливої волі, блаженної загибелі і зречення від волі. Так виникає трагедія, так збагачують їх життя найпрекраснішою мудрістю – мудрістю трагічної думки, так, нарешті, виникає серед смертних її найвеличніший чаклун і благодійна – дифірамбічний драматург. На думку Ніцше, для людей, не творящих, а тільки сприймаючих подібне мистецтво, сновидіння дифірамбічного драматурга здається більшою правдою, аніж сама дійсність. Хто він серед цього нав'язливого шуму дня, життєвих потреб, суспільства, держави? Може, він є єдиним не сплячим, єдиною правдою настроєною істотою серед сплячих, змучених, мріючих, страждаючих. Іноді він відчуває себе ніби охопленим довгою безсонницею, наче він все своє свідоме життя має проводити серед сомнамбул та привидів. Тому тепер все те, що іншим здається звичайним для нього є дивним, і йому хочеться зустріти це враження від оточуючих його явищ зверхньою насмішкою. Це почуття ускладнюється, коли до його зухвалої гордині приєднується інше прагнення – туга за низинами, любовне бажання землі, радості спілкування. У самотнього творця, подібно до Бога, що зійшов на землю, є потреба знайти любов. Таке схрещування почуттів, вважає Ніцше, є чудом, котре здійснюється в душі дифірамбічного драматурга. Переживаючи протиборство холодно-гордої відчуженості і бажання наблизитись до світу з любов'ю, він переживає процес зачаття мистецтва.

Філософсько-психологічний аналіз творчості Вагнера, здійснений Ніцше, виявив гнучкі переходи від трагічного до комічного в творчій лабораторії

німецького композитора, в створеній ним жанровій та образній системі. Філософ говорив, що той, кого здивує сусідство "Тристана" і "Мейстерзингерів", не зрозумів суттєвої риси в житті і природі усіх справді великих німців. Він не знає, на якому саме підґрунті виросла оригінальна і єдина в своєму роді веселість Лютера, Бетховена і Вагнера, цілком незрозуміла для інших народів і, мабуть, втрачена навіть сучасними німцями. Для того ж, щоб досягнути трагічну сутність музичної драми "Тристан і Ізольда", її філософську концепцію, що відбила вміння Вагнера філософствувати в звуках, Ніцше вважав за необхідне переродитись у трагічних людей, і далі, разом з ним, знайти зворотній шлях від великих небезпек – шлях повернення до життя.

Концепція Ніцше пронизана духом міфологічного творення. В ХХ ст. цей погляд знайшов відбиття і в концепції О. Ф. Лосева, котрий вважав, що світ, оточуючий нас, є світом міфологічним. З точки зору міфологічної свідомості, міф не є грою фантазії, вимислом, фікцією. Це справжня дієва реальність. Міф сприяє підйому духу міфологізму, міфотворчості. Антифашистський за ідейним змістом твір болгарського композитора "Антигона – 43" є прикладом того, як один міф породжує інший, одна трагедія моделює іншу. В головній героїні опери Анні, котра всупереч окупаційній владі, здійснює поховання свого вбитого фашистами брата, ми бачимо мужні, трагічні риси грецької дівчини Антигони, що також порушила пересторогу царя Креонта і поховала загиблого брата Полініка. За це вона була заживо замурована в кам'яній скелі, де і покінчила з собою. Позбавив себе життя і син царя Креонта – Геліон, що намагався врятувати Антигону, але спізнився з порятунком. Фінал болгарської опери "Антигона – 43" переносить дію на міську площу, заповнену народом. Люди прийшли попрощатись з Анною, якій винесено смертний вирок. Картина відкривається дитячим хором незвичайно світлих барв: "У світі є багато чудес, але найчудеснішою є людина". Хор зв'язаний з мелодикою болгарських народних пісень. Канонічне сполучення голосів поєднується з конструктивними ідеями остинатності. Дитячі голоси чудово передають стан очищення, катарсису.

Категорія музично-трагічного відзначається складною внутрішньою побудовою, бо включає поряд з катарсисом гамаритію (вчинок героя, з якого починається процес розвитку подій, котрі ведуть його до загибелі), гібрис (зверхність, гордість людей, котрі в осліпленні переходять встановлені богами межі і караються за це), пафос як невід'ємний елемент емоційного змісту трагедії і т.д. Образно-драматургічний зміст, інтонаційний "словник" опери Л. Піškova є свідченням відбиття багаторівневості категорії музично-трагічного в усіх компонентах музичного задуму опери, де наявні відтворення риторичних фігур, що передають трагічні почуття скорботи, використання поліфонічного

тематизму, поліфонічних форм і поліфонічного розвитку як семантичних знаків епохи бароко, важливих в процесі сучасного втілення трагічного в музиці. Звертаючись до інтонаційного матеріалу попередніх епох, Л. Піпков виявляє значні ресурси старовинних музично-риторичних фігур і засобів формотворення в техніці композиції сучасного митця.

Література:

1. Zears Jackson. *No place of grace. Entimodernism and the transformation of American culture. 1880-1920.* – New-York, Pantheon Books, 1981.
2. Handelman Stanley Myron. *From the Subline to the Ridiculus – the Religion of Humaer.* – oln.: *Handbook of Humour research.* – New-York. etc.: Springer – Verl, 1983. – V.2.
3. Ницше Ф. *Сочинения.* – Т. 2. – М., 1990.

УДК 8.035 (Гете)

Е. Рощенко

И.В. ГЕТЕ И НОВАЯ МИФОЛОГИЯ РОМАНТИЗМА

Рассматривается сущность эстетических и художественных принципов наследия И.В. Гете, сыгравших парадигматическую роль для разработанного в контексте трансцендентального идеализма философского учения новой мифологии, определившего пути конструирования и моделирования идеального произведения искусства будущего (романтизма).

Розглядається сутність естетичних і художніх принципів доробку І.В. Гете, які відіграли парадигматичну роль відносно розробленого в контексті трансцендентального ідеалізму вчення нової міфології, що визначило шляхи конструювання та моделювання ідеального твору мистецтва майбутнього (романтизму).

Under consideration is the essence of Goethe's aesthetic and artistic principles which played the paradigmatical role for the philosophical teaching of new mythology developed in the context of transcendental idealism, which determined the ways of construction and modeling of a future ideal work of art (Romanticism).

158866
Новая мифология романтизма – философское учение о методах и принципах создания искусства будущего, сложившееся в трудах Ф. Шеллинга и Ф. Шлегеля, – в поисках идеальных образцов для конструирования романтического произведения искусства, как правило, обращалась к шедеврам прошлого. Моделями новой мифологии служили художественные образцы античности (эллинистический романтизм), средневековья (по Ж. де Сталь, А. Мицкевичу, романтизм восстанавливает средневековое мышление), Возрождения (по К. Бэмфорду, романтизм – это «новый Ренессанс»), барокко («искусству будущего» близки антиномичность и синтетизм, ученость и энциклопедизм XVII в.), классицизма (концепцирование на основе опер К. В. Глюка, «Дон Жуана» В. А. Моцарта, инструментальной музыки Бетховена способствовало утверждению принципов романтического мифотворчества). Идеологи новой мифологии видели ее модели и прообразы в индивидуальной искусственной мифологии, явленной в трагедиях Эсхила, поэме Данте, создавшего «свой миф из ужаса истории и материала иерархии» (Ф. Шеллинг), трагедиях Шекспира, сотворившего «миф из истории» и современных ему нравов, романах Сервантеса. Превращение художественных образцов прошлого в модели искусства будущего, в объекты мифотворчества, свидетельствует об основополагании новой мифологии на метод синтеза, *docta stilo*, идею бесконечности человеческого духа.

Єдинственным из числа художников рубежа XVIII-XIX вв., чье наследие было расценено трансцендентальными философами в качестве образца для



творцов искусства будущего, явив идеалы новой мифологии, предвосхитив ее, был И. В. Гете. Романы «Страдания молодого Вертера» (1774) и «Театральное призвание Вильгельма Мейстера» (1777-1786), «Годы учения Вильгельма Мейстера», трагедию «Фауст» (к 1800 г. были написаны Театральное вступление, Пролог, ряд сцен 1 ч.) Ф. Шлегель и Ф. Шеллинг именовали «вечными мифами», подчеркивая взаимодействие произведений веймарского классика с концепциями разрабатываемого йенскими романтиками философского учения. Воздействие И. В. Гете на концепции новой мифологии не исчерпывается влиянием созданных им шедевров: сам тип явленной поэтом-ученым творческой личности, эстетические концепции Мастера сыграли парадигматическую роль в формировании идеалов учения об искусстве будущего.

Формируя идеал новомифологического художника, способного воплотить цели и задачи произведения искусства будущего, трансцендентальные философы разработали теорию гения, определяя его как «посредствующее понятие», означающее «духовную силу высшей потенции» (Ф. Шлегель, «Трансцендентальная философия»), как «то непостижимое, что придает объективность осознанному» (Ф. Шеллинг). Посредством «таинственного понятия гения» [5, с. 617] как «образчика абсолютности Бога», «абсолютной идеи, ... созерцаемой в явлении» [6, с. 162], по мнению трансцендентальных философов выражается «вечное понятие человека в Боге», «обитающее в человеке божественное» [6, с. 161]. Задача гения – «в гармонии мироздания узреть ту высочайшую красоту, которую он обрел в Боге» (Ф. Шеллинг, «Об отношении изобразительных искусств к природе», 1807), уверить человечество «в абсолютной реальности высшего бытия». Гений – проявление чуда, посредством которого в «новых мифах» романтизма соединяются личностные планы. Новомифологическая трактовка корреспондирует с гетевским пониманием сущности гения, сфокусировавшемся в определении феномена И. С. Баха: «Бах – божественное явление: он ясен и, вместе с тем, непостижим». Взаимодействие ясности и непостижимости характеризует и наследие И. В. Гете, что позволяет усматривать в его творце проявление божественного. Личность Гете являла тот тип отражения божественного в человеке, что служил для Ф. Шлегеля и Ф. Шеллинга образцом для создания концепции гения – творца искусства будущего.

Трансцендентально-идеалистическая концепция гения обусловлена новомифологической трактовкой художественного произведения как объединяющего природу, искусства, мифологию, философию, науки (физику, понимаемую как «материальное выражение идеализма», дарующую метод экспериментирования, математику, основанную на методе комбинирования, «логическую химию», привносящую метод смешения, историю, трансценден-

тализирующую современность) универсума. Творения И. В. Гете предвосхищали важнейшие принципы новой мифологии: познание мира через интеллектуальное созерцание; опору на филиронию, понимаемую как иронию любви; утверждение преромантического ученого стиля, энциклопедизма в искусстве; введение в художественное творчество методов точных наук, объединенных научных остроумием.

Новомифологическая концепция художественного произведения основана на теории органического, его уподоблении растению, цветущему дереву. Трансцендентальные философы обращались к символу дерева при передаче свойств расчлененности и целостности, «симметрии и тонкой упорядоченности ... во всем создании», «совершенной структуры целого» [8, с. 336], единства поэзии и философии, понимали художественные произведения как «высокоразвитые и замкнутые в себе организмы» – целостные системы, основанные на совпадении сущности и формы [6, с. 56]. По Ф. Шлегелю, «корни дерева» – философия, «прекрасный плод» – поэзия («История европейской литературы», 1804). Ф. Шеллинг трактовал и вселенную как «всеобщий организм» («О мировой душе», 1797 [5, с. 119]): в учении новой мифологии утверждалась изоморфность искусства и мироздания, абсолюта и произведения искусства (архитектура – «аллегория органического», готика – подобие дерева [6, с. 288]. С древовидной структурой связана гетевская концепция метаморфозы. В учении о «прарастении» (И. В. Гете, «Опыт о метаморфозе растений») художественное творчество подобно росту растения, сложно-составному единству «корень-стебель-лист-цветок»: произведение искусства – живой организм. Тяготение к биогонической символике, объединяющей концепцию И. В. Гете и учение новой мифологии, объясняется осознанием общих принципов развития, присущих мирозданию, мифу, символическим структурам, понятию. *Древовидность (биогоническая природа) произведения искусства будущего делала его подобным вселенной как всеобщему организму, отражая процесс бесконечного становления жизни, подчеркивая его близость натурфилософским концепциям.* Не случайно Ф. Шлегель, ищущий образцы новой мифологии в современном искусстве, представил роман И. В. Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера» (рецензия 1795-1796 гг.) в виде органически растущего, развивающегося прогрессивного универсального произведения.

Художественное произведение в учении об искусстве будущего как «позитивное изображение целого» должно являть собой *поэтическую энциклопедию*, обладающую «прогрессивной текучей формой», являющую «совокупность всей культуры эпохи», «центр целого», «организм всех искусств и наук, закона и истории этого организма» [8, с. 425]. Новомифологическая

энциклопедия – «бесконечное произведение поэзии», содержащее универсальное трансцендентализированное знание, «физика фантазии и искусства» (Ф.Шлегель) – должна основываться на продуцировании божественного и потому являться магической. Идельное произведение искусства новой мифологии – энциклопедия трансцендентального совокупного знания, парабола, связующая конечное и бесконечное, воплощение романтического *docta stilo*, образец интертекста. Идеал новомифологической энциклопедии достижим гением, способным воссоздать «живое единство различных естественных, искусственных, свободных элементов культуры» [8, с. 252]. Поэтическая энциклопедия – воплощение самобытного таланта трансцендентального художника, что «состоит не в ... отдельном элементе или в определенной его степени, но в соотношении их всех» [8, с. 253]. Идеалом воплощенного в искусстве будущего всеединства знаний в виде поэтической энциклопедии для трансцендентальных философов являлись произведения И. В. Гете, стремящегося к воссоединению искусств и наук в единое целое. Так, согласно представлениям трансцендентальных философов, искусство будущего должен предвратить перелом в сознании человечества – эстетическая революция, «великая максима» которой – идеализм. Примером эстетической революции Ф. Шлегель считал революцию Французскую, ставя в одном ряду с ней «Наукоучение» Фихте и «Мейстера» Гете. Творчество веймарского классика – начальный, а потому важнейший этап в осуществлении перехода к искусству будущего.

С энциклопедией как типом содержания трансцендентального знания в учении новой мифологии взаимодействует *теория романтического фрагмента*. *Фрагментарность* – способ организации новомифологической энциклопедии. Согласно новомифологической трактовке, поэту открывается для постижения и освоения не весь универсум, но его часть, которая затем под воздействием гения превращается в художественную целостность. Фрагментарность новой мифологии в трактовке Ф. Шеллинга обусловлена характером соотношения творящего «собственную мифологию» субъекта и постигаемого им абсолюта: в индивидуальный миф превращается «цепь» познанных сакральных фрагментов. Фрагментарный характер индивидуальной мифологии обусловлен возможностями и задачами поэта, цель которого – создать миф на основе открывшегося ему сакрального фрагмента универсума. Из мифологических фрагментов, фрагментов мифологии, отражающих фрагменты абсолюта, формируется новая мифология романтизма. Сотворение из фрагментарной мифологии целостной поэмы вечности – задача мифологии будущего, демиург которой – «мировой дух», который «сам закончит великую поэму и превратит в одновременность последовательную смену явлений нового мира» (Ф. Шеллинг). Фрагментарность новой мифологии заключается в

превращении в миф индивидуума одного из сакральных фрагментов абсолюта, бесконечности. *Новая мифология, подобно мозаике, складывается из мифологизированных фрагментов, отражающих созерцаемый абсолют как единство природы, искусства и истории.* В условиях новой мифологии посредством мифологического осмысления опозитизированного фрагмента абсолюта, который сам по себе является произведением искусства, осуществляется субъективация объективного и объективация субъективного, индивидуализация универсального и универсализация индивидуального, трансцендентализация имманентного и имманентизация трансцендентного. *Познанный фрагмент абсолюта наследует качества породившего его универсума (смещение разнородного и ограничение однородного, проницаемость бесконечного и конечного).* Для Ф. Шлегеля фрагмент – важнейшая жанровая концепция новой мифологии. *Благодаря фрагментарному мышлению осуществима свобода сочетаний, соединение несоединимого, установление логики парадоксов в новомифологическом художественном образце как фрагментарно организованной целостности. Фрагментарность – универсальный метод конструирования новомифологической энциклопедии-хаоса. Новая мифология – мифология фрагментарная. Фрагмент абсолюта осмысливается в новомифологическом контексте в виде «цепи или венка фрагментов» (Ф. Шлегель).*

В художественных образах новой мифологии *фрагментарный метод* организации целого представлен в разных типах. В их числе – сопряжение романтического фрагмента с некой системой, репрезентируемой им и, вместе с тем, остающейся за его пределами. Через произведение искусства романтизма осознается фрагмент остающегося в целом непостижимым абсолюта. Отсюда проистекает новомифологическая трактовка крупного труда как фрагмента стоящей за ним системы. В виде фрагмента сохранился исторически первый документ новой мифологии романтизма («Первая программа системы немецкого идеализма», 1796). Посмертно опубликованные труды из наследия Ф. Шеллинга, по мысли их автора, – лишь фрагменты оставшихся неизложенными письменно грандиозных концепций. Понимание продолжительного и, казалось бы, законченного произведения как фрагмента оставшегося в своей целостности неизвестным духовного универсума – черта романтического мышления. К оформлению художественного произведения по типу фрагмента тяготел И. В. Гете: в его наследии фрагментарно оформленное целое в ученом стиле обретало черты энциклопедического универсализма. Роман «Театральное призвание Вильгельма Мейстера» – фрагмент оставшегося незавершенным более крупного творения; в 1790 г. в виде фрагмента были изданы сцены из «Фауста» («Фауст. Фрагмент»). В наследии И. В. Гете предвосхищена

романтическая тяга к организации художественного произведения как фрагмента фрагмента (фрагментов фрагмента), которое, тем не менее, отличает внутренняя целостность, исчерпывающий анализ современной жизни.

И. В. Гете, чье творчество, как уже отмечалось, трансцендентальные философы считали исторически первым современным образцом новой мифологии, трактовал свои произведения как «фрагменты генеральной исповеди», которые должна дополнить его несущая «правду жизни» биография. Однако название, данное Гете собственной биографии, – «Из моей жизни. Пoesия и правда» [2] – указывает на присущий ей фрагментарный подход: лишь эпизоды «поэзии и правды» представлены из превращенной в автобиографию жизни художника. В новомифологическом ключе великий Гете осознал жизнь как универсум, фрагмент которой – поэтически правдивая автобиография.

Подобно тому, как произведение искусства должно представлять всю систему знаний, так и гений, его творящий, должен являть совокупность талантов, выступать в роли средоточия, объединяющего основанную на взаимодействии разума и чувства систему трансцендентального. Личность И. В. Гете, чей гений объединял дарования ученого, философа, поэта, являла тот тип универсального гения энциклопедического плана, которому в концепциях трансцендентальных философов отведена роль творца искусства будущего.

В произведениях И. В. Гете обнаруживается такой принцип новомифологического произведения искусства, как автобиографизм, реализующийся через самоотождествление художника и созданного его воображением героя. *Новая мифология – это мифология гения, являющегося как ее творцом, так и ее героем. В произведении искусства новой мифологии романтизма гений – инструмент познания мира и передачи обретенного знания человечеству, сила, противостоящая судьбе как равная ей.* Гетевский Фауст, чье дарование являет систему талантов, стремящийся к познанию сокровенной сущности бытия через самопознание, реализующий предназначение гения как средоточия, гармонизатора противоречий бытия и становления, бесконечного и конечного, божественного и земного, претворяет черты личностного типа создавшего его поэта. Фауст Гете предвосхищает череду героев новой мифологии, художественные образцы романтизма, основанные на автобиографическом методе, представляющие мифологию гения – «существа могущественного, колосса» (определение Г. Берлиоза).

Поиск и обретение знания – важнейшая среди новых мифологем. Неразрывны с ней мифологемы сомнения, привносящая в познание яд скептицизма, разочарования, обусловленная недоступностью или утратой идеала, одиночества, скитаний, трансформированная в новомифологическом ключе в «одиссею духа, который, ... заблуждаясь, в поисках себя бежит от

самого себя» [5, с. 630]. Обособление субъекта от объекта – условие трансцендентального рассмотрения – достигается «путем абсолютного скепсиса» в возможности существования объекта вне субъекта (Ф. Шеллинг). Афоризм «скепсис вечен, как и философия» – аксиома шлегелевской «теоремы единого» [7, с. 433]. В новомифологических философско-художественных концепциях комплекс мифологем-идей, выражающих устремленность к трансцендентальному знанию, овладению абсолютной истиной, сопряжен с мифологемой-образом жертвующего собой или склонного к саморазрушению героя, обладающего «фаустианской душой» (О. Шпенглер [9]). Исток новомифологических вариантов фаустианской концепции – в опоре романтического искусства на субъективированное трансцендентальное знание. Гетевского «Фауста» Ф. Шеллинг, прозревая грядущие судьбы искусства новой мифологии, именовал «чистейшей сущностью (Essenz) нашего века», «подлинно мифологическим произведением» [6, с. 148]. Вхождение в объективный мир, обещанное Мефистофелем, не преобразовало субъективный, а потому трансцендентальный тип познания, олицетворение которого – Фауст, как и не избавило от сомнений относительно того, что есть истина, не принесло очищения «от мук знания» [6, с. 440]. Герой фаустианского типа на пути поиска-блага многократно теряет «путеводную нить», то обращаясь к небесной чистоте, то устремляясь к радости, даруемой адом («Кто ищет, вынужден блуждать» [«Фауст» Гете]). Фауст, по определению Ф. Шеллинга, вырезанный «из сердцевины немецкого характера» «основной мифологический персонаж» [6, с. 140], стремящийся к абсолютному знанию, мучимый неизбывным сомнением, омраченный разочарованием, обреченный на одиночество, погруженный в атмосферу духовных скитаний, – один из главных героев искусства новой мифологии. Ибо «фаустианской душой» обладают и байроновский Манфред, и пушкинский Онегин, и вагнеровский Вотан, и Мельмот-Скиталец Метьюрина, и мейерберовский Бергран. Гете способствовал формированию новой мифологии романтизма как мифологии сомнения и скепсиса.

По Ф. Шлегелю, высшему сознанию через посредство безумия и сновидения доступны немислимые в условиях сознания бодрствующего «игра и необузданность», иступленность вдохновения. Взаимодействие функций сновидения и безумия проявляется в галлюцинизирующей природе фантазий новомифологического безумца. *Безумию и сновидению были приданы трансцендентализирующие свойства, реализующиеся в связи с провидением.* Художнику-пророку, как и герою-провидцу, сновидение и безумие являли высшую истину: «провидцы часто называли свое вдохновение безумием или иступлением, разумеется, духовного, более высокого рода и сравнивали игру фантазии со сновидениями» [8, с. 174]. В творческом наследии

И. В. Гете безумие и сновидение, предвосхищая их новимифологическую трактовку, связывались с пограничными состояниями героя, являли кульминационную фазу в развитии действия. Таковы, например, финальные сцены гетевских трагедий «Эгмонт» и «Фауст», первая из которых связана с открытием герою в его предсмертный час высшей истины, явленной в сновидении, вторая – с прозрением в безумии, терзающем героиню, подлинного пути спасения.

Античный синтез природного и искусственного мифов – одна из моделей конструирования произведения искусства будущего. Для новимифологического учения античный образец имел первоочередное значение, поскольку в нем осуществлен первый опыт синтеза естественного и искусственного мифов, объединены посредством мифотворчества искусства, философии и науки. На формирование этой новимифологической концепции воздействовали «эллинические» тенденции эстетики и искусства И. В. Гете, утверждавшего необходимость обращения современного искусства к античности, явившего его примеры («Прометей», «античный раздел» II части «Фауста»).

В учении новой мифологии преломлена концепция взаимодействия народной (естественной, наивной, природной) и современной (искусственной, сентиментальной) поэзии, на формирование которой повлияло мнение И. В. Гете, согласно которому современная поэзия высокого ранга может быть естественной.

Если для искусства романтизма парадигматическую функцию выполняло учение новой мифологии, то для трансцендентальных философов в аналогичной роли предстали индивидуальные мифы, созданные гением И. В. Гете.

Литература:

1. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. – Л.: Художественная литература, 1973. – 567 с.
2. Гете И. В. Из моей жизни. Поэзия и правда. – М.: Художественная литература, 1960. – 606 с.
3. Роценко Е. Г. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки). Монография. – Харьков: ХНУРЕ, 2004.
4. Черкашина М. Р. Фаустианская модель и архетипы бессознательного в опере XIX в. // Чотири століття опери. Оперні школи XIX-XX ст. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 13. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. – С.4-12.
5. Шеллинг Ф. Сочинения. – М.: Мысль, 1988. – 1663 с.
6. Шеллинг Ф. Философия искусства. – М.: Мысль, 1966. – 496 с.
7. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. – В 2-х тт. – Т.1. – М.: Искусство, 1983. – 479 с.
8. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. – В 2-х тт. – Т.2. – М.: Искусство, 1983. – 447 с.
9. Шпенглер О. Закат Европы. – Минск – Москва: Харвест-Аст, 2000. – 1375 с.
10. Юдкин-Рипун И. Н. Культура романтики. – К.: НАНУ, 2001. – 408 с.

которая на раннем этапе его творчества воплотится в цикле стихотворений «Свобода мысли», а позже в «Фаусте».

В XVIII веке в странах Европы, переживших власть абсолютной монархии, начался процесс ее ослабления, постепенно приведший к революции во Франции. Но Германию этот процесс миновал. Это была страна, застывшая в феодальном равнодушии. 300 отдельных государств: каждый даже небольшой городок – государство. Герцог Веймарский Карл-Август любил повторять: «Да, наше государство небольшое, но ведь это государство Веймарское!»

И в каждом из таких городов-государств – своя армия на границах, свои денежные знаки, свой курфюрст, которому безоговорочно подчинялась вся жизнь и все население. Страх сковал всех. Свободомыслие жестоко каралось. Интерес к политике преследовался.

«Кухня, дети, жена, пуховая перина, пиво сосиски», – вот идеал бюргера, всячески пропагандировавшийся и поддерживавшийся.

Но ведь известно, что мысль не знает границ, а рядом была свободолюбивая Франция, и идеи французских просветителей-философов проникали через немецкие запреты.

Лидерами свободомыслия стали студенты Страсбургского университета. К студентам присоединились некоторые профессора, а также поэты, музыканты, театральные деятели. Движение разрасталось, приобретало характер почти Прометеев. Один из его участников, драматург Клингер написал бунтарскую пьесу, названную им „Sch Sturm und Drang” – «Буря и натиск». Это название приняли передовые люди Германии.

Во главе движения «Буря и натиск» стал замечательный поэт, студент богословского факультета Йоганн Гердер, страстный поклонник учения Руссо и творчества Шекспира.

У Руссо Й. Гердер почерпнул идею свободного человека, его прав, человека, живущего естественными чувствами, свободно, как живет природа, ибо только патриархальная жизнь в тесном слиянии с природой освобождает личность. Руссо стал кумиром немецкой молодежи. В учении Руссо молодые люди Германии идею свободы личности воспринимали как идею политической свободы, объединения страны. Но четкой программы у них не было. Свобода от законов, свобода разума, мышления, свобода действий. Каких? Ответа не было. Был иступленный крик в пустоту. Это и было основой движения «Штюрмеров». К этому движению примкнул и студент Гете. Он увлекся

философией Канта, Фихте, позже метафизикой Гегеля. Отсюда идеализированный культ природы и любви в ранней поэзии Гете.

Вместе с тем, Гете начинает ощущать то, что принять его сознание тогда не могло. Идея «Германии – превыше всего», провозглашенная Гердером, не была близка Гете. Также, как и утверждение Гердера о господстве только немецкого искусства и только немецкого языка. Цель Гердера, по-видимому, была в том, чтобы поднять национальное достоинство немцев, униженных политической системой Германии, которая, как писали ее историки, представляла собой «одну гниющую разлагающуюся массу. Никто не чувствовал себя хорошо. Ремесло, торговля, промышленность, земледелие страны были доведены до полного упадка. Все было скверно. В стране общее недовольство. Образование, искусство – все было в упадке. Весь народ был проникнут низким раболепным духом. Все прогнило, готово было рухнуть»². Против всего этого, а, главное, за политическое объединение страны восстала передовая интеллигенция, студенчество.

Поэтическим выражением этого движения стал Йоганн Вольфганг Гете. Если учение Руссо определило философскую основу движения, то кумиром в сфере искусства стал Шекспир. Отрицая все достижения Европы в сфере искусства, провозглашая примат всего немецкого, штурмеры, вместе с тем, обожествляли Шекспира, видя в нем, в первую очередь, не только гениального поэта, но борца против французского классицизма.

Гете не разделял до конца отношения Штурмеров к искусству Франции, он вообще не замыкался в пределах идеи «Германия – превыше всего». Интернациональное начало многое определяло и в его философии, и в его творчестве.

К Шекспиру он относился особо, в первую очередь, как к величайшему внеевропейскому гению. Он считал его светским евангелистом и многое, как поэт, постигал сквозь призму творчества Шекспира. В его дневнике появится запись: «Первая же страница Шекспира, которую я прочитал, покорила меня на всю жизнь. Я стоял, как слепорожденный, которому чудотворная рука вдруг даровала зрение»³. Гете был потрясен особо 66-м сонетом Шекспира”:

Зову я смерть.

Мне видеть невтерпёж

² Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 2, стр. 562

³ Запись в дневнике от 21 марта, 1766 г.

Достоинство, что просит покаянья,
Под клобуком глумящуюся ложь,
Ничтожество в роскошном
одеянье.
И прямоту, что глупостью
сливает.
И глупость в маске мудреца,
пророка.

И вдохновения зажатый рот,
И праведность на службе
у пророка...
Все мерзостно, что вижу
я вокруг...

Давайте обратимся к „Фаусту”:
Я проклиная ложь без
Меры
И изворотливость без дна.
С какою в тело, как
в пещеру
У нас душа заключена.
Я проклиная сомнамбуле,
Которым ум наш обуян.
И проклиная мир явлений
Обманчивых, как слой румян,
Клянусь Маммона, власть наживы,
Растлившей в мире все кругом.

.....
.....
.....
Я шлю шлю проклятие надежде,
Переполняющей сердца,
Но более всего и прежде
Терплю терпение глупца!⁴

Эти строки будут написаны значительно позже, когда Гете поймет бессмысленность крика Штюмеров, и когда из-под его пера будет рождаться великое творение «Фауст».

А пока в его сознании мирно уживается патриархальная философия Руссо и бунтарский дух Шекспира, и он пишет под влиянием Руссо: «Что может быть

⁴ Гете Иоганн «Фауст», ч. I, стр. 72-73. Перевод Б. Пастернака

больше природы, как утверждал Руссо и что может быть более равным ей, чем герои Шекспира»⁵.

Однажды, беседуя со своим секретарем Эккерманом, Гете сказал: «То, что философы говорили о вселенной, относится к Шекспиру, все, что мы зовем злом, есть лишь обратная сторона добра»...

Это уже контуры фаустовской концепции. В поэме «Фауст» есть слова Мефистофеля:

„Я часть
Силы той, что без числа
Творит добро.
Всему желая зла.“⁶

Воззрение Гете на Шекспира – это воззрение Гердера и большинства Штюрмеров.

Гередер любил собирать в своем доме талантливых молодых поэтов, художников, музыкантов, устраивать по четвергам «шекспировские чтения», когда одаренная молодежь перед портретом Шекспира исполняла собственные творения. На одном из таких собраний Гете прочитал свои стихи:

Медлить в деянье,
Ждать подаянья,
Хныкать по-бабьи
В робости рабьей,
Жить вопреки им,
Властям и стихиям,
Не пресмыкаться
С богами смыкаться,
Значит быть вольным
Во веки веков!

Идея свободы, как видно из приведенных стихотворных строчек, мощно овладела молодым Гете. Она никогда не покинет его, даже, когда он расстанется со Штюрмерами, разочаровавшись в их экспрессивных призывах, и философ Руссо станет его идеалом. Набат Шекспира определит тональность его поэзии, даже ранней:

И жизнь, и бодрость, и покой
Дыханьем вольным пью.
Природа! Сладко быть с Тобой,
Упасть на грудь твою.
Колышась вольно, в лад всему
Несет ладью вода,

⁵ Запись в дневнике 1.У.1768 г.

⁶ Гете Иоганн «Фауст», ч. I, стр. 63. Перевод Б. Пастернака

Ушла в заоблачную мглу
Зубчатых скал гряда!
Взор мой, взор! Иль видишь снова
Золотые сны былого?
Сердце, сбрось былого власть,
Вновь приходит жизнь и страсть!

Гете зачитывается философскими трудами Гегеля, в силу чего воспринимает реальную жизнь со знаком минус, особенно привела его в депрессивное состояние духа работа в г. Вецлаве, где в местном суде он исполнял должность адвоката. Серость всей обстановки юридической конторы, серость самого города да еще первая неудачная любовь поставили его на грань самоубийства. Свое состояние он отразит очень точно в замечательном эпистолярном романе в духе Руссо «Страдания юного Вертера».

Его спас переезд в Веймар. Да, его пригласил курфюрст Карл-Август. Советская критика рассматривала этот шаг как отказ от идеалов штюрмерства и, в первую очередь, идеалов свободы. Это не просто неверная оценка поступка Гете, это непонимание ситуации, не только связанной с Гете, но и ситуации в Германии в целом.

Карл-Август был одним из образованнейших людей своего времени. Он прекрасно знал поэзию и сам писал стихи, отлично играл на клавесине, увлекался философией и наукой, химией, лесоводством. Любил театр и создал в небольшом Веймаре прекрасный Оперный театр. В своем герцогстве он собирал одаренных людей, благодаря ему духовная жизнь в Веймаре была высокой и привлекала многих. Гете охотно принял приглашение Карла-Августа. В Веймаре он получил возможность свободно творить, концепция его взглядов в Веймарский период была диалектической. То он в своих замыслах возносился ввысь, мечтая перейти за границы земной человеческой природы, заключать с этой целью союз с потусторонними силами, то, напротив, доказывал, что лишь жизнь на земле со всеми ее грехами и ужасами – единственная реальность.

Легенда о герое немецкого фольклора докторе Фаусте пленяли его с детства. Он видел на ярмарке примитивные полукомические кукольные представления на тему Фауста и его поисков истинного бытия, знал народную книгу «Пра-Фауст» и, взрослея, сам заболел этой темой.

Он создал гениальную драматическую поэму «Фауст», воплотив в ней свои философские воззрения о жизни, о мучительных поисках истины бытия. В процессе этих поисков Гете пришел к мысли о воссоединении неба и земли, о единстве духа и материи, о дерзостной силе человеческого интеллекта. Он поднялся над взглядами Штюрмеров, полемизировал с философией Гегеля,

столкнув обывательское «так надо» и всякую традицию со смелой критической мыслью: познать до сих пор непознаваемое – космос, вселенную.

Он записывает в Дневнике: «С небес через мир в преисподнюю и вновь воскреснуть на земле»⁷.

В поэме эта идея подтверждена строками:

„Нрав дан ему отчаянный
и страстный,
Во всем он любит
Бешенство, размах,
От радостей земли
он сжечасно
Срывается куда-то впопыхах!”

«Фауст» открывается «прологом на небесах», то есть диалогом Бога и Мефистофеля. Пролог напоминает Библейскую книгу Иова. Сразу же ощущается масштаб мышления самого Гете. В этом диалоге-споре речь идет о божественной вере в человека и дьявольской ненависти к нему. Высшей точкой опоры станут слова Фауста:

Едва я миг
Отдельный возвеличу,
Вскричав „Мгновение,
повремени!”.
Все кончено, и я твоя добыча.
И мне спасенья нет
из западни!

Условие дьявола, поставленные Фаусту, заключается в том, что, если, благодаря темным силам, герой захочет остановить движение жизни, победа будет за дьяволом. Захочет или нет? На это направлена вся энергия поэмы. Демонизм сопротивления определяет Фауста. Об этом писал философ-мистик Сведенборг: «Демонизм Фауста в ярости познания, в полемике с потусторонним миром, в стремлении к высшему состоянию духа»⁸.

И этот демонизм побеждает самого дьявола. Фауст не остановил мгновение, ибо, вопреки Гегелю, Гете пишет:

Я этот свет достаточно
постиг,
Глупец, кто сотворит
потусторонний,

⁷ Гете Йоганн. Запись в дневнике от 3 III 1769 г.

⁸ К. Сведенборг. «Фауст как мистическая поэма», 1907, стр. 341

Уверует, что там его двойник
И пустится за призраком
 в погоню
Стой на своих ногах,
Будь даровит, брось вечность
 утверждать за облаками.
Нам этот мир так много говорит!⁹

Мне кажется, что в истории европейской культуры существует лишь три художественных образа, идентичных в своей философской сути, – Прометей – Гамлет – Фауст.

Они открыли особое зрение, которым и сражались, – Мысль. Мысль, которая у каждого из них могла быть кровавой и светлой, ищущей, страдающей, но не побеждающей на том этапе истории, на котором они существовали.

И все же Гете выразил общую для них идею:

Лишь тот достоин
жизни и свободы,
Кто каждый день
Идет за них на бой!

⁹ Гете Йоганн. «Фауст». Ч. II, стр. 424-425. Перевод Пастернака.

УДК 8.035 (430)

И. Тerasименко

И.В. ФОН ГЕТТЕ И МОРФОЛОГИЧЕСКИЕ ОПЫТЫ
НЕМЕЦКОГО РОМАНТИЗМА

Попытка установить пункты тождества и различия в понимании феномена формы у Гете, йенских романтиков, в музыкальной теории и практике романтизма.

Спроба встановити пункти тотожності та відмінності в розумінні феномена форми у Гете, йенських романтиків, в музичній теорії і практиці романтизму.

An attempt to determine the points of identity and difference in the comprehension of the form phenomenon by Goethe, Jena romantic poets, in the music theory and practice of the romanticism.

Говоря о цели данной статьи, стоит помнить о том, что речь здесь идет об авторах немецкоязычных. Немецкий язык предлагает нам как минимум три слова для обозначения цели: *das Ziel*, *der Zweck*, *die Absicht*. Какое же из них лучше соответствует нашим целям?

Наша мысль не имеет целью погубить то, что она ищет: предмет исследования – форма – необходимо должен оказаться в фокусе, но это не значит – на прицеле: *das Ziel* (мишень), даже сохраняющий подвижность (*bewegliches Ziel* – подвижная цель), оказывается здесь непригодным (ведь в случае успешности такого исследования его объект лишится перспективы дальнейших органических преобразований, получив взамен перспективу последующих неорганических).

Der Zweck – традиционная цель научного исследования. Это – граница, предел, достигнув которого, можно счесть проведенное мероприятие успешным и завершенным, т.е. поставить точку. Однако в данном случае, и он – в силу своей категоричности – оказывается неуместным: образование форм противится окончательности, вынуждая исследователя подчиниться.

Остается третье – *die Absicht* (намерение): именно этот вид цели для нас оказывается предпочтительней, именно его предпочел и Гете («*Die Absicht eingeleitet*», «Пояснение намерения» – звучит название одного из разделов его морфологического исследования).

Итак, цель нашей статьи, претерпев (в соответствии с объектом исследования) морфологическую трансформацию по показателю рода¹⁰, остановилась на «женской» своей ипостаси.

Задача (*die Aufgabe*) сохраняет эту ипостась и конкретизирует намерение – намерение одарить (*die Gabe* – дар). Исследуемый нами объект одарил уже многих

и, в свою очередь, получил множество даров: феномен формы постоянно находился в центре внимания Гете; он же стал средоточием новаторских исканий романтиков – философов, литераторов и музыкантов. Традиция морфологических исканий была продолжена В. фон Гумбольдтом, О. Шпенглером, Й. Хейзингой, А. Прието в Европе, у нас же нашла последователей в лице В. Пронша и русской формальной (по иной терминологии – морфологической) школы.

Возникает вопрос: почему именно форма? Подсказку находим у Гете:

«Материю каждый видит перед собой, содержание находит лишь тот, кто имеет какое-нибудь дело до него, а форма является тайной для большинства» [4, с. 405].

Тайна формы провоцирует, с одной стороны, бесконечные попытки разгадывания, а с другой – бесконечное порождение новых тайн, поскольку размышление и рассуждение о форме неминуемо являет *свою* форму, более или менее приближенную к исходному предмету размышления. Поэтому всякое исследование формы волей-неволей следует принципу метаморфоза. Именно метаморфоз – ключевое понятие и базовая предпосылка любых опытов как для Гете (поэта, натуралиста, философа), так и для романтической школы – и теоретической, и музыкальной.

Гете и йенская романтическая школа: два феномена, взаимоотношения которых определяются одной категорией – *beinahe*, «почти» (той самой, которой так не хватало Ф. Шлегелю у Канта). Почти одно время, почти одно пространство, почти сходные интересы, почти однонаправленное видение, почти тот же язык... И тут же: другой темп, другой мир, другие привязанности, другая оптика, другая форма молчания... Почти. Быть может, именно здесь, в сфере формы, языка и несказуемого, посредничество *beinahe* само меняет форму, оставляя высказанной лишь одну свою часть – *nahe*, «близко», и замалчивая другую, желаемую однозначной принадлежности – *bei*, «при, у, возле».

Обладая врожденной «патологией» зрения – способностью видеть идеи глазами, – Гете везде наталкивался на формы. Ему судьбой было предназначено открыть учение о формах – морфологию (именно открыть, а не изобрести: форма должна быть открыта, поскольку она уже все – до открытия – изобрела, она сама о себе учит). И это учение он обнаружил там, где потерпели поражение слепой, ведущий слепого: европейское естествознание, не знающее естества, и европейская философия в формате кантовского «*als ob*» (*будто бы* любящая *якобы* мудрость). Только понимание органических форм (*Gestalten*) позволяло сохранить им жизнь.

¹⁰ Определенный артикль *das, der, die* (оно, он, она) определил, в данном случае, *разнородные* цели: *das Ziel* – «цель-оно», *der Zweck* – «цель-он», *die Absicht* – «цель-она».

Но форма могла быть и иначе. Gestalt (органическая форма, предполагающая превращение) уступал место загадочной, двуликой, искусственной: *gergrägte Form* (отчеканенная форма) и *innere Form* (внутренняя форма). И эта дистанция для Гете непреодолима.

Формы искусства – иной природы, они требуют иной, а именно – романтической оптики, позволяющей видеть идеи глазами не только в том, что само имеет глаза.

Гете смутило подражание. Художник должен не подражать природе, но следовать законам искусства как такового: в противном случае у него не получится ни произведения природы, ни произведения искусства. Гете отчетливо видел идею искусства – греческую идею – *τεχνη*. Вопросы техники, совершенного исполнения возникали у него в первую очередь и в первую же очередь требовали разрешения. Эти вопросы не потеряли значимости и для романтиков: просто сместился ракурс. В глазах Гете, на пути от Художника к Произведению имела место оппозиция «*mimesis/ τεχνη*» (именно так: «искусство» – в греческом понимании, а «подражание» – в латинской транслитерации), над которой неизбежно тяготело проклятие «*als ob*», сбывающееся при каждой попытке снятия оппозиции.

Если автор выбирал путь *mimesis'a*, то в итоге получалось «произведение-quasi Gestalt», если же он следовал техническим требованиям искусства, появлялось «произведение-*Prägung*», чеканка, мастерски выполненное, но, разумеется, неживое. Двойная форма произведения искусства была, таким образом, логическим следствием этой имплицитной оппозиции.

Романтики видят иначе. В фокусе оказывается не объект подражания, а метод его. Симптоматический мимесис сменяется генетическим¹¹, желание уподобиться формам уступает желанию уподобиться формообразованию, уступает желанию метаморфоза. Как следствие – оппозиция лишается смысла, снимается.

¹¹ «Если признано, что солнце на полотне не такое, как на небе, и не может быть таким, то из этого признания нужно сделать целый ряд выводов.» [5, с. 108]. Вся теоретико-романтическая эстетика и базируется на ряде выводов из этого несоответствия солнц – выводов, не соответствующих Дидро. Если раньше при согласовании принципа подражания с наблюдаемыми фактами было принято либо снабжать глагол «подражать» наречием с ограничительным значением (подражать *как*), либо несколько видоизменять дополнение (какой природе), то теперь изменения коснулись субъекта действия. Подражает художник, причем подражает не путем сопоставления форм, имея целью приблизить свое творение к данному извне объекту (симптоматический мимесис), а самим процессом творчества (генетический мимесис). Подражание *смещается*, захватывает иные, не «дидруссонстские» измерения: здесь подражание творением и Творению.

Автор подражает природе, овладевая ее *методом*, ее *техникой* создания произведений. Таким образом, Художник-тире-демиург на пути к Произведению-тире-организму сочетает *mimesis* и *technē* в одном движении, порождая произведение- *Gestalt* (уже без кавычек). Но...почти.

Черта оппозиции больше не противопоставляет, не вынуждает выбирать – однако она остается (в виде тире), чтобы засвидетельствовать наличие некоторого искажения: избавившись от проклятия «als ob», вся конструкция приобретает теперь некую зыбкость очертаний – «beinahe». Художник-почти-демиург создает нечто *близкое* организму: «почти» (но не «как если бы»!) *Gestalt*. Поэтому становится возможным говорить об органической форме в искусстве¹², при условии, что форма берется в модусе генетического подражания; при условии, что форма обретает *лицо* того, кто формирует (фигура «художника», «авторского Я» для романтика – это языковая позиция, способ текстовой организации, а отнюдь не симптом гипертрофированного авторского самолюбия¹³).

Романтики вообще всегда действуют, исходя из языковых позиций. Язык оформляет собой и говоримое. и говорящего. «Может быть этот речевой импульс, побуждение к говорению является верным признаком вторжения языка в меня. его воздействия на меня» [цит. по: 7, с. 208], – писал Новалис, воодушевленный языком. Разнонаправленные движения языка дают аванс

¹² «Форма механистична, когда она сообщается материи в результате внешнего воздействия, имеющего характер чисто случайного вмешательства, без всякой связи с внутренним строением материи; так, мягкой массе придают какую-либо фигуру, чтобы она сохранилась после ее затвердения. Напротив, органическая форма имеет врожденный характер; она создается изнутри наружу и достигает своей определенности вместе с полным развитием зародыша. Такие формы мы находим в природе везде, где проявляют себя жизненные силы – начиная с кристаллизации солей и минералов и кончая растениями и цветами и формированием человеческого тела. В изящных искусствах, как и в природе, этом непревзойденном художнике, истинные формы органичны, иными словами, они определяются содержанием произведения искусства. Короче говоря, форма есть не что иное, как значимая внешность, говорящая физиономия каждого предмета, которая не изменена привходящими обстоятельствами и дает правдивое представление о сокровенной сущности.» (А.В. Шлегель) [цит. по: 7, с. 211-212].

¹³ Подтверждением тому может служить идея *симфилософии* и *симпозиции*, понимаемых как слияние отдельных индивидов в совместном философствовании и творчестве. «Вероятно, наступит совершенно новая эпоха наук и искусств, когда совместное философствование и совместное поэтическое творчество станут столь всеобщими и столь интимными, что уже не будет казаться странным, если дополняющие друг друга натуры будут создавать совместные произведения. Часто нельзя освободиться от мысли, что два духа, подобно двум разрозненным половинам, должны бы существовать вместе и только в связи друг с другом быть всем тем, чем они могли бы быть.» [8, с. 297]. В результате этой совместности мы имеем романтическую теорию – одну теорию, созданную одним (правда, синтезирующим в себе всех «единичных» авторов-йенцев) автором.

разнонаправленным движениям смысла, аванс философии, которая отказывается мыслить сущее, «как если бы» оно было лишено собственной – осмысленной – жизни.

Гете писал: «Для философии в собственном смысле у меня не было органа» [4, с. 377]. И еще: «Всякий новый предмет, будучи хорошо увиденным, открывает в нас новый орган» [4, с. 397]. В романтизме философия, будучи хорошо увиденной, пробудила себе новый орган – поэзию. Поэзия для романтиков – особый язык или особая техника обращения с языком, возвращающая его к первоначальному – до-коммуникативному – состоянию¹⁴.

Язык, согласно Гете, необходимо должен пройти испытание молчанием, чтобы *пустые слова* перестали заслонять собой вещи, дали к ним доступ тому, кто хочет видеть *их* форму, а не *свое* отражение. «Человек даже не представляет себе, насколько он антропоморфен» [4, с. 397], – писал Гете. Язык в его обычном употреблении – орудие антропоморфизации. *Я говорящий значит я, делающий мир для себя*. Морфология базируется на отречении от себя¹⁵. Тогда после (отречения, то есть молчания) слова уже будут не пустыми

¹⁴ К образованию внутриязыковой дисерсы – разграничению двух видов языка – привело требование нетранзитивности (непереходности) для поэтических произведений. Так, согласно Новалису:

- 1) «Язык в собственном смысле слова есть функция орудия как таковая. Всякое орудие выражает и запечатлевает мысль того, кто им пользуется.»
 - 2) «Язык второй потенции, например, басня, есть выражение целостной мысли – и принадлежит не рогафке второй потенции – языку звуков и пиктограмм второй потенции. Он имеет поэтические достоинства и не риторичен – вторичен – когда он является совершенным выражением – когда он эвфоничен во второй потенции – правилен и точен – когда он, так сказать, является выражением ради выражения – когда он, по крайней мере, является не средством. – а как само по себе совершенное произведение высшей языковой силы.» [цит. по: 7, с. 206].
- Аксиоматика романтической поэтической теории формируется в рассуждениях А.В.Шлегеля.
- 1) Язык при своем возникновении всегда мотивирован, следовательно, справедливым будет утверждение, что поэзия возникла раньше прозы.
 - 2) Произвольное употребление знаков, обусловленное поначалу изобразительными задачами, распространяется, захватывает весь языковой узус, лишая язык мотивированности и принуждая его, тем самым, к необходимости *конвенции*.
 - 3) Поэтический язык нарушает конвенцию и за счет этого возвращает себе мотивированность – в этом совершается его освободительная миссия и это же объясняет его статус высшего языка. Основной стратегический прием поэзии в этом смысле – метафоры и т.п. фигуры, постулирующие *переносное* значение, перенос значения, перенос означающего на другое место, к другому означаемому.

¹⁵ «Когда человек, побуждаемый к самому непосредственному наблюдению природы, вступает в борьбу с ней, то сначала он испытывает чрезвычайно сильное желание подчинить себе предметы. Однако это продолжается недолго; предметы так властно теснят его, что он ясно начинает чувствовать, как много у него оснований признать их мощь и чтить их воздействие. Едва он убедится в этом взаимном влиянии, как замечает двоякую

словами, но подлинными именами вещей. После молчания язык принимает новые формы.

Для романтиков антропный принцип морфологии сохраняет свое значение, однако им недостаточно просто выдержать паузу и заговорить по-новому; они хотят отследить, пошагово, сам процесс рождения форм наблюдаемого в его очищении от форм наблюдающего – процесс, который никогда не может закончиться¹⁶ (и в этом причина особой любви романтизма к фрагменту, малым формам и неоконченности крупных форм). Поэтому романтики не довольствовались просто молчанием, как и отвергали просто говорение. Языковые формы они видели в модусе их за-молкания и раз-молкания: романтическое *unaussäglich* (несказуемое) – это не просто молчание, но молчание, которое сопутствует говорению и лишает последнее какой-либо конечности уже самим фактом сопутствия. А на пути от молчания к говорению – музыка: подлинное орудие антропоморфной редукции, но в то же время усиленный – во второй потенции – коррелят языка; ее несказуемое неподотчетно вербальным ревизиям, но ее звучащее безотчетно эти ревизии провоцирует своим – весьма сомнительным, правда, – сходством с языком поэзии (роковой эпифеномен вокального сопряжения): сходством, понимаемым как желание *слова*, желание преодолеть несказуемость.

Взаимоотношения философско-теоретического и музыкального романтизма определяются все той же категорией – *beinahe*. Почти одно время, почти один интерес к неоконченности и недоговоренности, почти тот же язык, почти та же роль музыки – «высшее из искусств»... Почти. Быть может, именно здесь, в сфере музыкальной формы, языка и несказуемого, посредничество *beinahe* вновь меняет форму, оставляя высказанной лишь одну свою часть – *bei*, «при, у, возле», и замалчивая другую, стремящуюся к тождеству – *nahe*, «близко».

«Музыка» (в кавычках), будучи в романтической философской теории метафорой смыслового становления, спектермином для именования доязыкового бытия языкового по своей сути смысла, лишилась в музыкальном романтизме своих кавычек, но не своих притязаний на языковой – высший

бесконечность: в предметах – многообразие бытия и становления и живо перекрещивающихся отношений, а в самом себе – возможность бесконечного совершенствования, выражающегося в том, что свою восприимчивость и свое суждение он постоянно приспосабливает к новым формам восприятия и противодействия.» [4, с. 9].

¹⁶ Чтобы иметь возможность не просто осознавать смысл в его становлении, но фиксировать его, в частности, текстовыми средствами, романтики разработали прием так называемой *романтической иронии*. Последняя есть не что иное, как постоянное при-иначивание, непрерывная соотносимость смысла с его иным, а через иное – с собой, тем самым – фиксация внимания на его становлении.

языковой – статус, превратившись тем самым в своеобразный акустический феномен (то есть *явление*), стремящийся являть то, что ему не под силу. Этот феномен, известный под именем романтической музыки, предстает перед нами как некое универсальное орудие, призванное непосредственно выражать эмоции своего создателя по какому-либо поводу, означивая при этом и эмоции, и создателя, и повод, а, кроме того, обогащая все это новыми смыслами, которые ни одним из означаемых не мотивированы как таковые. Музыка, понимаемая как язык чувств, язык души или язык природы, играла роль своеобразного Аарона при Моисее (надо понимать – авторе) и эксплицировала его имманентное «невывразимое».

Все это, разумеется, спровоцировало новый виток метаморфоза.

Поскольку романтическая музыка была постоянно нацелена на что-то вне себя, она обрекла себя на вечный переход, на вечное движение к желанной (кому-то) цели. Обязанная указывать на иное, но не заслонять вид, музыка наделяется полупрозрачностью – достаточной как для того, чтобы не потерять ее из поля зрения, так и для того, чтобы не мешать взгляду. А взгляд сквозь не замечает посредника – структура прозрачности всегда остается за порогом восприятия, поскольку, по словам Новалиса: «Примитивный художник не придает никакого значения внутренней красоте формы, ее связности и равновесию. У него нет другой цели и желания, кроме как обеспечить выражение своего намерения; его задача – достичь понимания сообщения» [цит. по: 7, с. 205].

Эту же ситуацию хорошо характеризует Ф. Геринкович:

«...Есть музыкальная форма и музыкальная форма. Не зря говорили в эпоху венских классиков, что произведение – «из» C-dur, а не «в» C-dur, как говорят сегодня. В этой ничтожной разнице выражений кроется огромная разница концепций взаимоотношения формы и гармонии. Это «в» – порождение романтизма. Оно характеризует эпоху, в которой форма, ставшая трафаретом, не была связана с гармонией органично, а лишь конвенционально. Напротив, слово «из» концентрирует в себе мысль о форме как о тональности в действии» [3, с. 18].

Иными словами, любая классическая форма очарована собой, она не желает знать иных намерений, кроме своих собственных, она не желает переходить к иному: *тут* она демонстрирует непригодность к музыкальному романтизму. Таким образом, сущность музыкально-романтических формальных преобразований сводится к борьбе с очарованностью, борьбе, которая привела к жанровым мутациям, структурным гибридам и т.п. Если же форма продолжает следовать известным канонам, то она реформируется внутренне, лишается мотивации, теряет себя в качестве своего мотива

(упомянутая Гершковичем конвенциональность)¹⁷. И это понятно, ведь в качестве своего мотива ей постоянно предлагается нечто иное.

Выше уже говорилось, что основной объект, с которым соплагается музыка в эпоху романтизма, это язык. Однако формула «музыка-quasi-язык» предполагает, что ни один из соплагаемых компонентов не дан в чистом виде, что оба они соответствующим образом деформированы. В чем же заключается эта деформация?

Прежде всего, язык есть система означивания, знаковая система, базирующаяся на структуре «означаемое/ означающее». Коммуникативная теория предполагает конвенциональную природу языка, реконструирующую тождество значения в тождестве понимания. Вне условия *однозначности* сообщение повисает между адресантом и адресатом, так и не выполнив предназначавшейся ему коммуникативной функции. Иными словами, языковой узус реально существует только при наличии тройственной связи: означаемое – означающее – референт (воспринимающая и понимающая сторона), а также при условии, что первый элемент (смысл) достигает третьего (референта), сохраняя собственную первоначальность, не-посредственно (то есть беспрепятственно минуя посредника), одно-значно (сохраняя единственность значения в начальной и конечной точке коммуникативного акта).

В музыке же такое тождество понимания находящегося *за* ней принципиально невозможно. Музыкальный смысл (означаемое) и его акустическое выражение (означающее) дают в совокупности знак – музыкальную форму, который, таким образом, ни на что иное, кроме музыки, не указывает. В музыке мы нигде, ни на какой стадии анализа, восприятия или творчества не имеем дела с понятием, разумеется, если ограничиваться музыкой и не пытаться ассимилировать ее с немusикальными или лжемusикальными феноменами (эта традиция музыкального непонимания – абсолютизм физико-акустический, нейро-физиологический и эмоционально-психический – неоднократно разоблачалась как со стороны музыкантов – Э. Ганслик, так и со стороны философов – А. Ф. Лосев [2; 6]).

Романтикам ничего не оставалось, как только разделить полномочия музыкального «сверх-языка» с языком вербальным: речь идет о программности. Новое противоречие – соотносимость неисчерпаемого музыкального смысла и конкретно-смысловой программы – было также разрешено с позиций языкового предпочтения. Программа называет гипотетическое значение (денотат, или

¹⁷ Музыкальное – не от мира сего – царство держится именно своей неотмирностью, но ею же и рушится: лишение мира, места, дома, иначе – без-мерность/-мирность, повсе-/-неу-местность, без-донность/-домность.

основной смысл) произведения, сама же музыка понимается как вместилище коннотативных (вторичных) смыслов.

Так в музыкальном романтизме сложилась ситуация, которую можно назвать *ситуацией музыкального отчуждения*: романтическая музыка превратилась в миф (по определению французских структуралистов, совокупность коннотативных означаемых, образующих латентный идеологический уровень дискурса). И действовала она согласно своей новой природе.

Во-первых, миф направлен на деформацию реальности (в данном случае – реальной романтической доктрины и реальной музыки), то есть имеет целью создать такой образ действительности, который совпадал бы с ценностными ожиданиями носителей мифологического сознания. Иначе говоря, музыкальный романтизм создавал иллюзии, приспособлявшие положения, разработанные представителями романтической теории и философии, к своим собственным нуждам, а также деформировал понимание музыки, выдвигая себя в качестве ее идеала¹⁸ (и идеологии). Таким образом, с одной стороны, романтическая музыка находила необходимое ей оправдание в теории романтизма (музыка – высшее из искусств), а с другой – в качестве этого «высшего искусства» выдвигала себя – в своей деформированной наличности¹⁹. Возникает вопрос, не здесь ли исток того расхожего мнения, что романтизм и разум – две вещи несовместные?

Во-вторых, миф более всего заботит сокрытие собственной идеологичности, поскольку желание любой идеологии – чтобы ее воспринимали не как одну из возможных точек зрения на мир, а как единственно верное его изображение (поэтому любое иное понимание как романтизма, так и музыки рискует не только стать причиной изгнания своего носителя в ряды филистеров, но и навеки закрыть перед ним дверь к музыке и романтическому искусству как перед *непосвященным*. В этой связи крайне выигрышной была тактика *непонятости*, однако с расчетом на канонизацию в обществе будущего). Миф хочет выглядеть не «продуктом культуры», а «явлением природы»: не скрывая своих коннотативных значений, он их

¹⁸ «Провоцирование коллективной мечты всегда есть не очень гуманное предприятие не только потому, что мечта превращает жизнь в судьбу, но также и потому, что мечта всегда небогата содержанием и является верным подтверждением отсутствия чего-либо в реальной жизни.» [1, с. 110].

¹⁹ «До мифологизации внешний мир являет собой диалектическую взаимосвязь различных видов человеческой деятельности, поступков; после мифологической обработки он предстает в виде гармонической картины неизменных сущностей.» [1, с. 111].

натурализует²⁰. А если кому-то некий акустический феномен не кажется самоочевидным воплощением «образа возлюбленной», «тягостных раздумий» и т.д. – в силу недопосвященности, разумеется, – на помощь приходит программность: так замыкается музыкально-языковой круг. Почти замыкается.

Выводом из него, при всех разоблачениях музыкально-романтических *формальных реформ*, остается очевидный факт: лишаясь своих языковых, био- и географических, живописных, психологических и т.п. параллелей, романтическая музыкальная форма предстает перед нами как явление уникальное. Будучи мотивирована музыкальными средствами лишь отчасти, мотивацию для другой своей части она заимствует у чего-то еще – чего-то, что очень легко теряется (быть может, к счастью). Но следы пребывания этого «что-то» неизбежно сохраняются в качестве морфологических – то есть вполне наглядных – признаков.

Здесь перед нами наличествует некая форма-фрагмент, неоконченность которой заключается не в отсутствии полного совершенного каданса, возвращения в основную тональность или чего-то подобного, а в самой недоговоренности, неисполненности музыкальной формы в качестве музыкальной формы как таковой. Быть может, именно здесь, в этой фрагментарности, и заложено требование о морфологическом подходе к изучению романтической музыки: здесь форма каждый раз является тайной, проходит мимо – как бы в насмешку над исследователем – и успевает измениться прежде, чем он это заметит.

Литература:

1. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., Изд. Группа Прогресс, Универс, 1989. – 616 с.
2. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. – М., 1910. – 162 с.
3. Гершкович Ф. О музыке. Статьи. Заметки. Письма. Воспоминания. – М., Сов.комполитор, 1991. – 351 с.
4. Гете И. В. Избранные сочинения по естествознанию. – Л., Изд-во Академии наук СССР, 1957. – 553 с.
5. Дидро Д. Салоны. Т. II. – М., Искусство, 1981. – 399 с.
6. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. // Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. – М., Мысль, 1995, с. 405-602.
7. Тодоров И. Теория символа. – М., ДИК, 1999. – 384 с.
8. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Т. I. – М., Искусство, 1983. – 479 с.

²⁰ По словам Р.Барта, «...миф есть похищенное и возвращенное слово. Только возвращаемое слово оказывается не тем, которое было похищено...» [1, с. 91].

УДК 781.42

И. Приходько

«УЧЕНИЕ О ЦВЕТЕ» И УЧЕНИЕ О КОНТРАПУНКТЕ

Идеи «Учения о цвете» Гёте, использованные Веберном для обоснования принципов додекафонной композиции, открывают новые возможности исследования закономерностей музыкального мышления, оперирующего конечным множеством элементов.

Ідеї «Вчення про колір» Гёте, які використані Веберном для обґрунтування принципів додекафонної композиції, відкривають нові можливості дослідження закономірностей музичного мислення, що оперує кінцевою кількістю елементів.

The ideas of Goethe's «Theory of Colours», used by Webern to ground the principles of twelve-tone composition, enable new opportunities to explore musical thinking, which operates with finite sets of elements.

Интертекстуальный метод исследования предполагает сопоставление текстов и отдельных высказываний, принадлежащих различным авторам и относящихся к различным – иногда весьма удаленным друг от друга – областям культурной и научной деятельности. Богатое воображение исследователя, применяющего данный метод, может порождать весьма причудливые интеллектуальные конструкции. Авторитет персонажей интертекстуального собеседования служит, однако, гарантией определенной познавательной ценности полученных результатов. Кроме того, чем выше такой авторитет, чем обширнее сфера его влияния, тем больше шансов получить результаты, применимые в достаточно широкой области.

Воодушевляемые этими соображениями, приступим к исследованию, научной целью которого является обнаружить факты, подтверждающие интуитивные представления о сходстве между додекафонией и полифонией строгого стиля. Чтобы выявить универсальные принципы, реализуемые в обоих этих стилях, необходимо сделать доступными для теоретической рефлексии представления о способах организации звуковысотного и метроритмического материала музыки в замкнутые множества элементов. Это и будет задачей исследования.

Но какое отношение к ее решению может иметь Гёте? Универсальность его гения общепризнанна, также как и влияние, оказанное его творчеством на музыкальную культуру. Но «хрестоматийный глянец», покрывший литературные произведения Гёте, столь ослепителен, что мешает разглядеть другие излучения, возможно, не столь яркие, но не менее мощные, которые исходят от

творчества Гёте – философа и естествоиспытателя и порождают порой самые неожиданные отклики.

Рассматривая одни из них, мы переходим от **объекта** исследования – воздействия творческого наследия Гёте на музыкальную культуру – к его **предмету**. Речь пойдет о влиянии Гёте на Веберна, достаточно хорошо известном биографам композитора. Но масштаб, глубина и, главное, своеобразие этого влияния еще не до конца осмыслены.

Вилли Райх, ученик и друг Веберна, писал: «Всю свою сознательную жизнь Веберн не расставался с этой книгой. И когда в конце войны, потеряв кров, он отправился к своим дочерям в Миттерзиль близ Зальцбурга (где и погиб в 1945 г. от случайной пули американского солдата), то, уезжая, взял с собой единственную книгу. Это было “Учение о цвете” Гёте» [1, с. 13]. Задумаемся: часто ли композитора вдохновляли не поэтические строки Гёте, не сюжеты его драматических произведений, а естественнонаучные исследования?

В лекциях «Путь к новой музыке» Веберн часто ссылается на «Учение о цвете». Наиболее близка композитору идея всеобщей связи явлений природы и культуры: «...хотя найти законы кажется Гёте почти невозможным, это не мешает ему считать, что надо пытаться “узнать законы, по которым всеобщая природа, выступающая в особой форме человеческой натуры, стремится творить и творит, когда может...”. <...> ...Между произведением природы и произведением искусства нет существенной противоположности, ...это одно и то же... то, что мы рассматриваем как произведение искусства и таковым называем, в сущности представляет собой не что иное, как продукт всеобщей природы» [там же].

Далее Веберн высказывается еще более определенно: «...человек – всего лишь сосуд, в который влито то, что хочет выразить “всеобщая природа”. ...Подобно тому, как естествоиспытатель стремится найти закономерности, лежащие в основе природы, так и мы должны стремиться найти законы, по которым творит природа, выступающая в особой форме человека. А отсюда, в сущности, следует, что вещи, о которых трактует искусство вообще, с которыми оно имеет дело, не являются чем-то “эстетическим”, что речь здесь идет о законах природы, что всякий разговор о музыке может вестись только в этом смысле» [там же, с. 14]. Наконец, напрямую связано с идеями Гёте данное Веберном определение музыки: «Я должен процитировать еще кое-что из Гёте: “Возможно, те, кто во всем привык действовать согласно определенному порядку, обратят внимание на то, что мы толком даже не объяснили, что же такое цвет... Нам и здесь не остается ничего иного, как повторить: цвет – это закономерность природы, воспринимаемая зрением”. Поскольку между цветом и музыкой име-

ется лишь относительное, а не существенное различие, то можно сказать, что музыка есть закономерность природы, воспринимаемая слухом» [там же, с. 15].

Еще одна мысль Гёте, высказанная во введении к «Хроматике», имеет непосредственное отношение к музыке: «...мы надеемся нашим изложением предмета и предложенной номенклатурой восстановить репутацию цвета и пробудить убеждение, что нечто становящееся, растущее, подвижное, способное к превращению не обманчиво, а наоборот, в состоянии обнаружить самые тонкие проявления природы» [2, с. 273]. Звук можно охарактеризовать теми же словами, которыми Гёте характеризует цвет. Стало быть, разработанная им номенклатура цветов может оказаться бесполезной для изучения музыкальных феноменов.

В первой части «Учения о цвете» Гёте разделяет цвета на три «основных» и три «дополнительных». В отличие от Ньютона²¹ он ограничивается лишь шестью цветами. В первой части трактата – только она и была переведена на русский язык – подробнейшим образом рассматривает эмоциональное воздействие каждого из цветов и всех возможных их сочетаний и излагается устройство «цветового круга» (Farbenkreis), широко используемого художниками и дизайнерами.

«Хроматика» Гёте, которая оперирует сочетаниями шести и только шести цветов, перекликается с двенадцатитоновой хроматикой, которую Веберн считает логическим завершением эволюции звуковысотной системы европейской музыки. Начало этой эволюции он видит в творчестве Окегема, Обрехта и их современников. Дodeкафония, оперирующая серией, и полифония строгого стиля, опирающаяся на *cantus firmus*, в специфических формах отражают уже известный принцип всеобщей связи: «Там [в произведениях мастеров второй нидерландской школы – И. П.] мелодия строилась из семи тонов, но она всегда была увязана с исходным рядом. То же самое происходит в изобретенной Шёнбергом системе композиции с двенадцатью соотношенными друг с другом тона-

²¹ В статье М. Михеевой отношения между теориями Гёте и Ньютона трактуются следующим образом: «В мире цветовых явлений давным-давно поселилось удивительное противоречие. Вся теория – от школьной физики до науки цветоведения – живет по Ньютону. Помните: каждый охотник желает знать...? Практика же, имеющая к нам непосредственное отношение, пользуется основами "Учения о цвете" Иоганна Вольфганга Гёте. Имеется в виду всем известный СМΥΚ, те ключевые цвета – голубой, пурпурный и желтый, – на сочетании которых строится воспроизведение цветных изображений в полиграфии» [4]. Автор полагает, что Ньютон двигался индуктивно – от эксперимента к теоретическим обобщениям, которые в конечном итоге оказались неполными с точки зрения современной физики. Дедуктивные же умозаключения Гёте обладают креативным потенциалом, который реализуется в современных теориях живописи, дизайна и полиграфии.

ми. ...Нам была нужна взаимосвязь, соотнесенность элементов, а наиболее тесная взаимосвязь все же достигалась именно тем, что все пели все время одно и то же!» [1, с. 56-57].

Заключительный абзац вносит новый нюанс, связанный с количественной определенностью: «Нам остается расширить нашу аналогию с нидерландцами. От основного построения (*Grundgestalt*), то есть от последовательности двенадцати тонов, могут быть образованы разновидности. Мы применяем эти двенадцать тонов и в обратном порядке (то есть в противодвижении), и в обращении (как бы в их зеркальном отражении), и, наконец, в противодвижении обращения. Это четыре формы. Но что еще можно с ними сделать? Мы можем построить их на всех ступенях. Итак, $12 \times 4 = 48$ форм. Выбор достаточный. Нам вполне хватало этих 48 форм — 48 форм, которые всегда представляют собой одно и то же. Как раньше писали в *C-dur*, так мы пишем в этих 48 формах» [там же, с. 58-59].

Здесь заканчивается цикл лекций Веберна, но отнюдь не исчерпываются возможности сравнительного исследования строгого стиля и додекафонии. Продолжить движение в избранном направлении помогает та количественная определенность исходных элементов, которые образуют и *Farbenkreis* Гёте, и *Grundgestalt* нововенцев, и *cantus firmus* композиторов строгого стиля.

Но сперва необходимо сделать шаг в противоположном направлении — от общего к специфическому. Для уточнения представлений о технике письма на выдержанный голос необходимо перейти в сравнительно мало изученную область, которую очерчивает особый звукоряд, гамут. Этот звукоряд образует основу звуковысотной организации в профессиональной западноевропейской музыке эпохи средневековья и Возрождения. Его название происходит от греческого *gamma* — буквенного обозначения высоты самого низкого звука — и *ut* — слогового ступенчатого обозначения этого звука в «твердом» гексахорде. Любой начинающий музыкант, знакомясь с «Гвидоной рукой», знаменитым мнемоническим приспособлением средневекового сольфеджио, твердо усваивал, что гамут включает ровно 22 звука. За пределами звукоряда находилась уже «*musica ficta*» — «ненастоящая» музыка, а выбор «реальных» звуковысотных средств ограничивался указанным их количеством. В английском языке, кстати, до сих пор существует выражение «*to run the gamut*», которое означает «исчерпать все имеющиеся возможности».

Отметим, что современный музыкант не интересуется количеством звуков разной высоты, образующих звуковую систему — даже количество октав вспоминается не сразу. Музыка Нового времени существует в квази-бесконечном звуковом пространстве, которое структурируется различными ти-

лами отношений между звуками. Функциональные связи универсальны (абстрактны), многообразны, гибки и зачастую неоднозначны. Они реализуются в произведениях как общее во множестве единичных проявлений. Связи же, формируемые додекафонной серией, конкретны, поскольку Grundgestalt, в отличие от функциональной системы, является не прекомпозиционным, а собственно композиционным материалом, изготавливаемым заново для каждого произведения. Такие связи обладают высокой определенностью, создают ограниченное количество «жестких» звуковысотных конструкций. Количественная определенность, конечность, присущая в строгом стиле элементам звуковысотной системы, переносится в додекафонии на отношения между элементами.

В связи с идеей конечности в наш полилог включается знаменитая работа Вяч. Вс. Иванова «Чет и нечет» – одно из первых отечественных исследований, посвященных асимметрии мозга и знаковых систем. Здесь, в числе прочего, рассматривается специфика мышления, оперирующего завершенными (замкнутыми) числовыми множествами.

Иванов рассказывает о выдающемся индийском математике Рамануджане, который «знал каждое число (включая и очень большие числа), о котором он думал, как своего знакомого. Ему были известны свойства чисел так, как люди знают особенности своих друзей» [3, с. 69]. Именно такие представления о числах формирует область математики, оперирующая не бесконечными, а замкнутыми множествами.

От конкретного случая Иванов переходит к обобщениям, касающимся иных областей человеческой деятельности: «Уже имея ряд блестящих результатов, Рамануджан не представлял себе, что такое доказательство. Конкретность числовой интуиции Рамануджана не вызывает сомнений. ...В некоторых его математических достижениях можно видеть взлет и завершение тех возможностей, которые угадываются за египетскими действиями над дробями, с таким трудом понятыми современными математиками... Не исключено, что точные математические соотношения, предполагаемые в структуре усыпальницы в хеопсовой пирамиде, могут объясняться не развитостью геометрии у египтян, а конкретной числовой интуицией» [там же, с. 70].

Конкретность числовой интуиции обнаруживается, очевидно, не только в древнеегипетской архитектуре, но и в сложнейших полифонических конструкциях композиторов второй нидерландской школы. Средневековая математика еще не знала понятия «бесконечность» и обращалась к числовой интуиции так же, как и средневековая музыка, оперирующая «конечным множеством» звуковысотных элементов гамута, обращалась к комбинаторным способностям ком-

позитора. Отметим, что обе науки – ведь в средние века *musica speculativa* была такой же наукой, как и математика – входили в состав квадривиума, и музыкант, получивший университетское образование, был неизбежно также математиком. Окегем, например, не только достиг выдающихся результатов в музыке, но и был одним из крупнейших математиков своего времени.

Ограниченный набор звуковысотных элементов гамута стимулировал реализацию максимального числа их связей. В этом причина расцвета в творчестве композиторов второй нидерландской школы техники звуковысотных преобразований, беспрецедентно широкое использование инверсии и ракохода. Каноническая техника Окегема и Обрехта (а также, добавим, Жоскена де Пре, ученика Обрехта и главы третьей нидерландской школы) достигла изощренности, уже недостижимой для композиторов второй половины XVI в. – даже Палестрины и Лассо. И дело здесь не в «недостатке умения», которую странно было бы предполагать у композиторов такого масштаба, а в крепнущих функциональных связях. Они оказывают возрастающее влияние на структуру полифонической ткани и постепенно размывают границы гамута. Вводнотоновые связи, требующие повышения и понижения основных ступеней звукоряда, хроматизируют звуковысотную систему. Одновременно их необратимость, невозможность «естественного», мелодически мотивированного перехода к вводному тону от тоники существенно сужает область применения мелодических обращений и почти совершенно исключает использование ракохода в музыке Высокого Возрождения. Логика исторического развития полифонии строгого стиля открывается в новом ракурсе: не постоянное совершенствование техники письма в целом, а возрастание упорядоченности в одном, вертикальном аспекте, которое приводит к сокращению ассортимента технических приемов в другом, горизонтальном.

Активное использование мелодических преобразований в произведениях композиторов Второй Венской школы, которое Веберн трактует как возрождение полифонической техники нидерландцев, обусловлено разрушением функциональных отношений и заменой их конкретными мелодическими интервальными связями. Звуковысотные множества с конечным числом элементов (точнее, как мы видели, связей между ними) на новом историческом этапе возрождают принципы музыкального мышления, в иных условиях отошедшие на второй план.

Предложенное нами объяснение не учитывает, однако, полифонию свободного стиля, то есть «Музыкальное приношение», «Искусство фуги», каноны Моцарта. Ключ к объяснению специфики использования мелодической комбинаторики в этих и других произведениях свободного стиля находится уже не в

звукорисунком, а в метроритмической области. Тема в полифонии свободного стиля обладает звукорисунком и метроритмической устойчивостью, жанровой определенностью, а также, что особенно важно, относительной независимостью от тактовой черты. М. Г. Харлап указывает на наличие в подобного рода темах «основной формулы – определенной последовательности длительностей (допускающей в известных пределах варьирование), которая должна рассматриваться не как ритмический рисунок, заполняющий такт, а как метр количественного типа» [6. кол. 571]. Напомним в этой связи о таких видах количественной метрики, как античные стопы и шесть ритмических модусов средневековья (в основе каждого из них лежит определенный ритмический рисунок – *ordo*), то есть опять-таки о замкнутых множествах элементов. Ритмические образования такого рода стимулируют мелодическую комбинаторику в полифонии свободного стиля аналогично тому, как это делают замкнутые множества звукорисунков в строгом стиле и додекафонии.

Мензуральная метрика античности и средневековья организует звуковую ткань произведения таким образом, что в ней нет ничего, кроме повторяющихся ритмических рисунков. Но таким же образом организована и звуковая ткань произведения, написанного в сериальной технике! Веберн не говорил в своих лекциях о сериализме лишь потому, что в 1933 г., когда они были прочитаны, еще не пришел к теоретическому осмыслению возможностей организовывать серии («ряды», как их еще называют) не только звукорисунков, но и ритмические, тембровые и громкостные. Тотальная организация звуковой ткани, достигнутая Веберном в зрелый период творчества, логически завершает поиск путей реализации идеи Гёте о всеобщей связи.

В завершение приведем высказывание С. И. Танеева. Оно, во-первых, авторитетно свидетельствует о необходимости изучать искусство полифонии. Во-вторых, для современного читателя оно звучит как призыв или даже пророчество, услышанное и исполненное композиторами XX в., в том числе Второй Венской школы. В-третьих, оно дает нам возможность вернуться к тому, с чего начиналось настоящее исследование, и еще раз показать, сколь многообразны влияния, оказываемые Гёте на музыкальную культуру. Итак, заслушаем последнего участника диалога: «Умение в совершенстве владеть контрапунктом дает столько преимуществ для сочинения, что начинающим композиторам следовало бы часть своего времени уделять занятиям этим предметом. Таким путем... достигается все большая и большая уверенность и свобода в голосоведении, умение придавать музыкальную содержательность отдельным голосам, развивается в особенности ценная для тематической работы способность извле-

кать из музыкальных мыслей производные комбинации, пользоваться бесконечно разнообразными контрапунктическими формами, как средством художественной выразительности, и подчинением себе всей области звукового материала открывается полный простор для творческой работы фантазии. Как сказал Гёте:

Wer sie nicht konnte
Die Elemente,
Ihre Kraft
Und Eigenschaft,
Wäre kein Mäuser
Ueber die Geister²²» [5, с. 318].

Литература

1. Веберн А. Лекции о музыке. Письма. Пер. с нем. — М., Музыка, 1975. — 143 с.
2. Гете И. В. К учению о цвете (хроматика) // И. В. Гете. Избранные сочинения по естествознанию. Пер. с нем. — М.: Изд-во АН СССР, 1957. — С. 261-358.
3. Иванов Вяч. Вс. Чет и нечет: асимметрия мозга и знаковых систем. — М.: Сов. радио, 1978. — 184 с.
4. Михеева М. Загадки цвета — теория и практика. http://www.new-design.ru/pM1_cvet1.htm
5. Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма. — М.: ГМИ, 1959. — 383 с.
6. Харлап М. Метр // Музыкальная энциклопедия. — В 6 тт. — Т. 3. — М., Советская энциклопедия, 1976. — Кол. 567-573.

²² Кто не знает стихии, их силу и свойства, тот не был бы повелителями над духами.

УДК 782.1

Валерия Супрун

**ДВИЖЕНИЕ СМЫСЛОВЫХ УНИВЕРСАЛИЙ
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ОПЕРНОГО ЖАНРА**

Раскрываются смысловые универсалии, восходящие к «Фаусту» И. В. Гёте, которые в условиях различных оперных произведений обретают индивидуальные формы

Розкрито смислові універсалії, виявлені в «Фаусті» І. В. Гете, які в умовах різних оперних творів набувають індивідуальної форми

The article is about universals semantic forms, founding in "Faust" by I.V. Goethe, which in different opera conception acquire individual shape

Провозглашенный Гёте универсализм художественного сознания и творчества всесторонне подтверждается самой творческой практикой. Едва ли не каждое произведение может быть сведено к некоторому набору типичных и общезначимых формул – своего рода смысловым универсалиям – и рассмотрено в виде обобщенной схемы. Цель настоящей статьи заключается в выявлении одной из подобных универсалий и в рассмотрении её действия внутри разных художественных целостностей. Вечный сюжет о докторе Фаусте, сквозь который гетевский универсализм просвечивает столь явственно, станет конечной точкой процесса преобразований художественной реальности в схему и схемы снова в художественную плоть. А отправной точкой послужит «Саломея» Рихарда Штрауса, произведение, казалось бы, не связанное прямо с наследием Гёте.

Трагические контрасты пиришества и казни, вкрадчивой женственности и открытого палачества определяют неповторимый облик штраусовской «Саломеи». Герои оперы необычны, их слова и поступки могут показаться совсем странными. Например, в надежде получить зеленый цветок нарушается приказ тетрарха, в результате танца обезглавлен пророк, за страстно требуемую голову Иоканаана предлагаются павлины и топазы. Не трудно понять, что эти и подобные сюжетные ходы – лишь своеобразное покрывало, за которым нужно угадывать истинные мотивы и побуждения героев. Но оставим на некоторое время мотивы и поступки и обратимся к самим героям, столь неординарным и захватывающим воображение.

При всей новизне музыкального языка и необычности выписанных образов принцессы Саломеи, царя Ирода и пророка Иоканаана, в них не сложно разглядеть олицетворение трех устоявшихся исторических типов персонажей – пророка, лирической героини и преступного царя.

Из этих персонажей каждый в отдельности принадлежит к целой галерее образов оперной литературы. Среди пророков, Божьих избранных или

посланников назовём хотя бы пророка Иоанна Мейербера, Самсона Сен-Санса, Лознгрину и Парсифаля Вагнера, Звездочета Римского-Корсакова. Из преступных царей в операх можно вспомнить мучимого воспоминаниями и галлюцинациями царя Бориса, неразборчивого и жадного царя Додона, тонящего корабли Морского царя, терзаемого воспоминаниями Амфортаса и властелина волшебного сада Клингзора, одолеваемую жаждой власти повелительницу злых чар Ортруду, не ведающего о своём преступлении царя Эдипа. Все они совершили разной тяжести преступления, и никому не удалось избежать возмездия. Тот тип лирической героини, который изумляет нас в опере Штрауса, постепенно подготавливался такими оперными героинями-искусительницами, как Кундри, Далила, обольстительница Самозванца Марина и продолжен Шемаханской царицей Римского-Корсакова. Но особый интерес вызывают те случаи, в которых выделенные 3 функции пророка, лирической героини и преступного царя имеют свойство объединяться в замкнутую систему персонажей. Благоприятной средой для существования и взаимодействия этих персонажей-амплуа оказывается ситуация народного бедствия или стихийного пиршества в царстве порочного монарха. К примеру, это лейтмотив хаоса и вторгающиеся в атмосферу летней ночи крики гостей из пиршественной залы в начале «Саломеи», хор-жалоба народа о своих бедствиях в «Царе Эдипе», ораториального типа хор-lamento израильтян в «Самсоне», угнетенность, сменяющаяся воинственностью, в хоре крестьян из I действия «Пророка», хор «На кого ты нас покидаешь» в прологе «Бориса Годунова», совет боярской думы в «Золотом пегушке», пир с хвастовством гостей в «Садко». Реакцией на положение в царстве служит переход от общего плана к крупному, происходит экспозиция образа или виновника бедствий, например. — царя Эдипа, Бориса, графа Оберталя, престарелого Додона или появление смутно предчувствуемого народом пророка — воинственного Самсона, простеца Парсифаля, лучезарного Лознгрину, таинственного Звездочета, вещающего из бездны Иоканаана. После раздельной экспозиции царя и пророка, в момент завершения показа сложившейся конфликтной ситуации, наступает черед появления лирической героини, которая как раз и служит связующим звеном между фигурами пророка и царя. Троица этих персонажей, даже отдаленно не напоминающая святую, движется к разрешению или снятию изначального конфликта. Это движение происходит через ряд определенных ситуаций, в числе которых обязательно присутствуют ситуации **ожидания** и **обольщения**. Почти стопроцентным финалом для главных героев становится **роковой исход**. Система неизменно настраивается на самоликвидацию: постепенно или разом уничтожаются царь и его царство, корень обольщения, то есть лирическая героиня, и пророк.

Как правило, царства, терпящие бедствия, существуют не сами по себе, а находятся в отношениях противостояния с другим народом или царством. Так, царство Ирода противопоставлено приближающемуся царству Небесному, о котором эсхатологическую весть несёт Иоканаан; братство рыцарей Грааля противостоит волшебному саду Клингзора; ангитезой посланнику Грааля Лознгрину служит повелительница злых чар Ортруда; израильтянам под предводительством Самсона противостоят филистимляне; граф Оберталь сталкивается с организаторами народного восстания анабаптистами; кукольному царству Додона с востока угрожает Шемаханская царица, город Новгород союргается с царством Морского царя. Интересно отметить, что в большинстве случаев противостояние царств имеет вертикализированное соотношение, то есть, одно характеризуется как безусловно положительное, а другое как отрицательное. При этом пророк выступает от лица первого, а лирическая героиня – от второго. Номинальный же носитель власти до определенного момента остается несколько в стороне.

Иногда функция преступного царя может быть разделена между несколькими персонажами. Например, в «Парсифале» Клингзор и Амфортас, каждый по-своему преступный, олицетворяют верховную власть над заколдованным садом и над братством рыцарей, в «Борисе Годунове» это преступный царь Борис и его лженаследник Григорий, в «Лознгрине» это Фридрих и Ортруда – носители, соответственно, светского авторитета и мистического управления злыми чарами, в «Пророке» представителем светской власти выступает граф Оберталь, а религиозной – тройка анабаптистов. В других случаях в одном персонаже слиты функции пророка и преступника. Из совершаемых преступлений наиболее часто встречаются: преступление через клятву, покушение на законного наследника власти, чрезмерное любопытство. Нарушение клятвы наблюдается в «Самсоне», когда герой-пророк нарушает данный Богу обет, в «Пророке», где главный герой раздираем чувством и долгом, отчасти в «Лознгрине», где клятву преступает Эльза. В покушении на законных наследников виновны царь Борис и Ортруда с Фридрихом. В чрезмерном любопытствии погрешны царь Ирод, Додон, Самсон, Амфортас. От типа преступления зависит и путь возмездия. В случае нарушения клятвы идёт испытание страстями. При жажде погубить наследника отсутствует прямое искушение через лирическую героиню (Марина воздействует на царя Бориса лишь косвенно, через Самозванца, а Ортруда с Фридрихом сами искушают Эльзу), и царство разрушается посредством обличения через пророка (в «Борисе Годунове» это реплики Юродивого, констатирующие преступление Бориса, и рассказ Пимена о чуде в боярской думе, в «Лознгрине» чары Ортруды рассеиваются после рассказа рыцаря).

В обобщенном виде каждый из героев персонифицирует некоторую функцию. Например, такую, как власть, преступление, предупреждение, искушение и наказание или возмездие. Власть и преступление часто слиты в лице царя, носителя светской или религиозной власти, искушение и наказание – в лице лирической героини, предупреждение и возмездие – в лице пророка. Кроме того, за функцией стоит конкретный смысл. Так, лирическая героиня – носитель изобразительности, красоты, к ней притягиваются многословность, языковые и стилистические изобретения; за пророком стоит смысловая глубина, ему сопутствуют словесная краткость, емкость, символизм, смысловая напряженность, направленность на трансцендентное, устремленность в смысловую вертикаль; царь – это своеобразное поле, на котором разворачиваются события и струятся водовороты страстей.

Характерной чертой общения героев является их различная по происхождению стилистика. Создается эффект разговора на разных языках. В «Саломее» ораторский пафос музыкального барокко, рафинированная роскошь музыки позднего романтизма и острая взвинченность экспрессионизма то и дело пересекаются при столкновении интересов главных героев. Стилистические переключения в духе приведенных, обнаруживаются и в других операх, где есть черты порочного царства, этого моря низкопоклонничества и океана притворств. При этом оно всегда будет контрастировать с садом удовлетворений и страной сирен, где царит лирическая героиня: там звучит музыка обольщения, хотя колорит везде разный – восточный у Шемаханской парицы и Далилы, польский у Марины Мнишек, фантастический с использованием морской гаммы у Волховы, специфически ламентозный у Эльзы.

В сущности же пророк и лирическая героиня – противоположные полюсы одного принципа, разные уровни одной шкалы (если только пророк не совмещает в себе функцию царя). Царь, однако, размещен в другой плоскости и пытается нарушить вертикализированные отношения, сложившиеся между пророком и лирической героиней. Вертикаль не поддается перегрузке: при нарушении равновесия, так сказать, смещении центра тяжести, пророк приводит вертикаль в равновесие. Следует заметить, что лирическая героиня и пророк действуют несколько сходным образом: оба они обольщают, только лирическая героиня обольщает на уровне наслаждений, а пророк обольщает, призывает на уровне морального долга. Конечно, такого рода вертикаль, какая устанавливается между пророком, облеченным ореолом праведности, и лирической героиней, средоточием соблазнов, известна давно. Можно сослаться хотя бы на пример из Евангелия, где такая вертикаль существует между Христом и Магдалиной.

В тоже время, отношения «лирическая героиня – пророк» образуют смысловую вертикаль, вокруг которой выстраивается спираль концентрических смысловых кругов, развернутая с помощью царя и его царства. В «Золотом Петушке» вокруг вертикали «Шамаханская царица – Звездочет» разворачиваются круги, направленные на выявление глупости, трусости, черствости, жадности, бездарности, скупости Дадона. В связи с политическими событиями времени написания оперы это было актуально.

В «Садко» вертикаль – «царство морское – Новгород», персонифицирована Волховой и Старчищем. В продвижении по вертикали происходит становление Садко как культурного героя: 1) возмутитель спокойствия, 2) певец, 3) человек деловой, рискующий, играющий, 4) купец, 5) жертва жребия, 6) гость и потешник, 7) Новгородец.

Вокруг вертикали Саломея – Иоканаан образовано 4 «круга страстей»: Нарработа по Саломее (1), Саломеи по Иоканаану (2), Ирода по Саломее (3) и снова Саломеи по Иоканаану (4). Эти 4 круга соответствуют количеству сцен в опере, но не совпадают с их границами. У Штрауса начало каждой из 4-х сцен связано с последовательной экспозицией 4-х героев: Нарработа, Саломеи, Иоканаана и Ирода. 1-й смысловой круг, в центре которого идея Красоты, включает в себя 1-ю и 2-ю сцены; 2-й смысловой круг, в центре которого идея Греха, совпадает с границами 3-й сцены; 3-й смысловой круг, в центре которого идеи Царства, Пира, Соблазна и 4-й смысловой круг, в центре которого тайна Любви и Смерти, вписаны в 4-ю сцену. Внутри каждого круга помещена своя система кругов, связанная с ключевым для круга противоречием, антитезой: в 1-м антитезу образуют символы Красоты и Луны, во 2-м Грех и Праведность Пророка, в 3-м – Соблазны Мира (Ирод) и любовное требование (Саломея), в 4-м – Любовь и Смерть²³.

Когда скоро речь идет о царстве, в каждой опере оно получает индивидуальную характеристику. Некоторым общим моментом можно считать характеристику царства через сокровища, которые есть символы могущества и власти, а также залог счастья бытия и чистой радости. Богатства и сокровища, обязательные признаки царства, в какой-то момент становятся разменной монетой в «игре» на лирическую героиню: без разбору ими засыпаются весы, на которых она оценивается. Цена лирической героини, таким образом, имеет тенденцию к измерению сокровищами царства преступного царя. Пророк же напротив, оценивается очень низко (вспомним хотя бы Юродивого с его копеечкой) или как-то извращенно физиологически (через какую-нибудь часть своего тела). Могущество пророков пытаются аннулировать, требуя в случае

²³ Данные наблюдения близки идеям дипломной работы В. Кушнаренко [2]. Однако, принципиальная новизна данного подхода заключается в сведении основных смыслообразов оперы в систему смысловых кругов.

Иоканаана голову, в случае Лознгринга – Фридрих просит у Эльзы «хоть палец, хоть пальца часть», Самсон лишается могущества вместе с волосами.

Встреча пророка и лирической героини, персонажей вневременных и полумифологических, происходит на территории царства, обладающего достаточной мерой конкретности. Характеристика царства, стоящего за царем, часто бывает сделана через показ богатств этого царства. Павлины, топазы, алмазы и многое другое – вплоть до половины царства – готов Ирод тут же выдать Саломее, лишь бы она освободила его от клятвы. Казну, боярские чины, коней с царской конюшни и «хоть пол царства моего» обещает Додон за девицу Звездочету. Без счету сыпется золото нибелунгов великанам за Фрею, но ни волшебный шлем, ни заветное кольцо, выторгованные у Вотана, не спасают его от гибели. Золотые рыбы, ручейки, кит-рыба, налимы и щуки представляют царство Морского царя. Сад-мираж и девы-цветы составляют достояние Клингзора и одновременно служат оформлением главной «розы ада» Кундри. Принадлежащие царю богатства бесценны, но наделены какой-то магической и разрушающей силой: властелин пещеры сокровищ так и погибает у её входа. В самый решительный момент сокровища оказываются малоценными и бессильны спасти его.

В то же время, не могут оставить равнодушными музыкальные характеристики царства. Лейтмотив хаоса с одной стороны, с другой – россыпи музыкальных красок с отблеском пещеры сокровищ, складывают представление о царстве Ирода. Танцы чуд морских, музыкальные темы золотых рыбок, ручейков и гамма Римского-Корсакова создают неповторимый колорит Подводного царства. Лейтмотивы Грааля отражают сияющий блеск святыни Монсальват. Символические реликвии чаши и копья в «Парсифале» глубоко экспрессивны и представляют собой темы диатонического склада с хоральной аккордовой фактурой. Как пишет Н. Вьеру, «Музыкально-поэтическое и сценическое воплощение сокровища Грааля не только не уступает музыкальному живописанию золота Рейна, но превосходит его по концентрированности музыкального образа, лаконизму, а также по глубине и остроте эмоционального содержания» [1, с.202], т.е. это те же сокровища, только идеализированные. Лейтмотив Золотого петушка, с одной стороны, и пляска придворных уродцев, с другой, характеризуют царство Додона. Плач народа, лейтмотив приставов и музыка боярской думы, праздничность колокольного перезвона и устрашающий напор сцены под Кромами обрисовывают разные полюсы царства Бориса.

Там, где действуют сюжетные мотивы греха и соблазна, нравственных колебаний и предостережений, а также возмездия, обязательно будут

присутствовать элементы драмы обольщения, ожидания и рока с традиционными для них схемами построения интонационной фабулы.

Музыка обольщения, звучащая столь ярко в партии Саломеи, Далилы, Кундри, Шемаханской царицы, и более завуалировано у Эльзы, Волховы, Иокасты, – постепенно складывалась из интонаций любовно-лирических эпизодов оперной литературы, а также навсегда сохранила связь с традициями оперного *lamento*. Она прошла через раннеромантическую музыку томления и содержит в себе ряд всегда опознаваемых, генетических черт. Это мелодический рельеф широкого дыхания, большого диапазона и значительной динамической амплитуды. Очень постепенно происходит развертывание динамики и завоевание мелодических вершин. Спад эмоций происходит тоже постепенно. Принцип развития всегда волновой. Ряд волн нарастания драматизма и психологического напряжения завершается генеральной кульминацией. На композиционном уровне волны нарастаний и спадов музыки обольщения встраиваются в завершенные этапы формы. Например, в «Саломее» ряд высказываний-обольщений героини в сценах с Нарработом и Иоканааном, рассредоточенных по партитуре, следуют в крещендирующей последовательности, и генеральная кульминация приходится на финальный монолог героини. Другой пример – музыка обольщения, связанная с Далилой Сен-Санса. Знаменитый дуэт Самсона и Далилы (фактически ария Далилы) построен в виде двух завершенных строф и в свою очередь вписан в ряд сольных высказываний обольщающего характера и в этом ряду выполняет функцию генеральной кульминации. Важно отметить, что яркий тематизм, возникающий в связи с ситуациями обольщения, имел свойство становится удержанным и тем самым способствовал формированию внутри крупной композиции сложной системы интонационных связей, т.е. лейтмотивности.

В ладогармонической сфере с музыкой обольщения связаны чуть ли не самые коренные изменения и трансформации классической функциональной системы. С первой половины XIX века у Шуберта и Шумана, не раз обращавшихся к настроениям любовного томления в своих вокальных циклах, затем у Шопена и особенно у Листа формируются устойчивые ладогармонические комплексы томления и обольщения. Во второй половине XIX века в музыке Вагнера и Малера в связи с этими эмоциями субдоминантово-доминантовые цепочки, бесконечное модулирование превращают тонику (еще недавно безусловный центральный элемент системы) в нечто подразумеваемое, присутствующее незримо, но уже не обязательное.

Возрастание роли экспрессивного начала из специфически романтических интонационных форм томления еще более ярко прослеживается в состояниях ожидания. Не случайно, что именно погружением в состояние

ожидания начинается монография М. Тараканова, посвященная творчеству своеобразнейшего представителя музыкального экспрессионизма А. Берга [3]. Яркие примеры состояний ожидания можно встретить у героев «Саломеи», у рыцарей в «Парсифале», у израильтян в «Самсоне», впечатляют тягостные ожидания царя Бориса. Звуковая концепция ожидания формировалась параллельно с музыкой томления-обольщения, являясь, фактически, её составной частью. Особенно это наглядно в ладогармонической сфере, когда ожидание тоники может длиться бесконечно.

Существенное отличие интонационной фабулы ожидания от обольщения наблюдается в сфере построения формы. Если музыка обольщения, еще не отошедшая от своих генетических истоков оперного «страдания» – многовековой традиции *lamento*, – нацелена на завершенность и четкую структурированность композиционных форм, то интонационная фабула ожидания, напротив, каждую минуту готова переключиться в иную интонационно-семантическую сферу, уйти от навязчивости своих состояний. Достаточно вспомнить такие примеры ожидания из оперной литературы, как ожидание Изольды в начале II акта с постоянными интонационными вторжениями звуков охоты, летней ночи или ожидание Тристана в III акте, бесконечно уклоняющееся от безысходной реальности пастушьего наигрыша в сферу воспоминаний и звуковых миражей. Композиционные вторжения, истерические всплески эмоций в «Ожидании» Шенберга уже возведены в систему. Можно сказать, что композиционная форма, соответствующая ситуации ожидания, близка своеобразно претворенной рефренности, повторяемые единицы которой достаточно кратки и всегда узнаваемы. Возобновление темы рефрена в процессе общей динамики развития может носить как строго периодический характер, так и хаотический, при ориентации на эффект наплыва, вторжения. При этом рефрен склонен к внутренним видоизменениям – постепенной деформации остатков устойчивости или крещендированию, нарастанию в нем чувства ожидания. Так, в «Саломее» рефреном звучит реплика непреодолимого желания-ожидания «Дай мне поцеловать твои уста, Иоканаан», позже – роковое требование «Я хочу голову Иоканаана» и многое другое.

Драма рока, роковых предчувствий и знамений также имеет свою традицию. Начиная с латинской секвенции *Dies irae*, вошедшей в состав реквиема, тема ожидания гибели кого-либо или чего-либо стала утверждаться в оперном и симфоническом жанрах. Её традиционный звуковой облик – лаконичный мелодический оборот, выделяющийся из общего контекста неким фанфарно-ужасающим или сакрально-обреченным характером. Многочисленные темы рока (вспомнить хотя бы Пятую симфонию Бетховена

или тетралогии Вагнера) не склонны к радикальной внутренней трансформации. Однако, благодаря своей краткости, лаконичности, интонационной простоте и в тоже время ёмкости, они входят в состав чуть ли не всего прочего тематизма произведения, соответственно привнося в несвязанные на прямую с роком темы оттенок обреченности. Так, в лейтмотивной системе «Саломеи» малотерцовый рельеф темы рока обнаруживается в лейтмотивах любви и ужаса, поцелуя, музыке танца Саломеи и других темах²⁴.

Кроме того, идея рока может быть воплощена и без обязательной опоры на удержанный тематизм. Роковую развязку с успехом выполняют сцены стихийного разгула, разрушения или пожара. Отсутствие лейтмотивной характеристики возмещено в таких случаях очень яркой, не используемой ранее стилистикой. Примерами могут служить застольная песня пророка Иоанна, разрушение храма Самсоном или плач Юродивого.

Каждая из разновидностей драмы в наибольшей степени соответствует и сопутствует определенному типу героя. Обольщение преимущественно связано с лирической героиней, ожидание – с объектом обольщения, чаще всего с царем, а рок – с пророком. Но этапы этой извечной «человеческой комедии» ожидание-обольщение-рок обычно принимают эстафетный характер, как в истории вокруг запретного плода, разыгранной змеем, Евой и Адамом с поочередным ожиданием, обольщением и роковыми последствиями.

Завершая изложение этих отдельных наблюдений, можно видеть, какие удивительные контрасты и параллели возникают, когда случаются ошибки в оценке обстоятельств, то есть когда суд чувств приходит к ошибочному выводу, как это случилось с Самсоном, Эдипом, пророком Иоанном; или в случае превратности отношения, когда одно ложно выводят из другого – когда молчание Парсифаля принимают за глупость, а Эльза из запрета делает вывод о непрочности любви рыцаря; или в случае превратности средства, как если обещают то, что потом не в силах исполнить – как в случаях с царем Додоном или Иродом. Так каждая опера выражает свою неповторимость в отличие от общезначимого языка вечных сюжетов.

После многочисленных параллелей и контрастов, примеры которых могут быть многократно умножены, трудно обойти вниманием ту парадоксальную ситуацию, что сложилась в искусстве на рубеже XIX и XX веков с вечными сюжетами. Тема нравственной гибели и возможности спасения, искушения и возмездия, гениально обобщенная тремя персонажами-символами Гёте, проходит сквозь разнообразие сюжетов, конкретных героев и авторских стилей. История искусства знает множество прочтений гетевского сюжета, следующих ему точно или трактующих его по-своему. Однако

²⁴ Связь малотерцовой интонации с семантикой рока прослежена в дипломной работе В. Кушнarenко [2].

существует множество произведений, в которых нет прямых персонажно-ситуативных связей с «Фаустом», но есть ощущение его влияния. В своей опере Штраус создал систему персонажей, парадоксальным образом отражающую гётевские смысловые универсалии. Правда, смысловые акценты оказались парадоксально смещены. Произведение целостно и гармонично, но зыбко и дисгармонично состояние его героев. Словно рубеж XIX-XX, выражаясь метафорически, веков раскрыл какие-то скобки, и все значения автоматически приобрели противоположный знак. И вот, идеал вечной женственности, влекущий вверх – Маргарита – обернулся прекрасной, как ангел, и, как демон, порочной в своих желаниях, влекущей вниз Саломеей. Вневременное начало, дух, отстраненный от забот ускользающих мгновений, говорящий от имени некоего трансцендентного универсума – Мефистофель – отразился у Штрауса в фигуре пророка Иоканаана, чуждого всему земному и быстротечному. Душа неуравновешенная, мятущаяся, терзаемая страстями, как по земному, так и по трансцендентному, человек, придавленный тяжестью своих желаний и клятв – раздираемый сомнениями доктор Фауст – находит своё экспрессионистски искаженное преломление в царе Ироде. Жажда завладеть бессмертной душой человека, которая управляет основными событиями «Фауста», трансформируется в «Саломее» в жажду завладеть головой пророка.

Безусловно, гётевский «Фауст» отмечен чертами творения непреходящего и универсального. Переходы же от явного копирования и подражания к скрытому использованию топике – лишь отдельные точки на пути движения смысловых универсалий сквозь историю.

Литература

1. Вьеру Н. «Парсифаль» – итог творческого пути Вагнера // Рихард Вагнер. М.: Музыка, 1987. – С. 191-223.
2. Кушнаренок В. Художественный мир музыкальной драмы Рихарда Штрауса «Саломея». Дипломная работа. - Харьков, 1993 – 97 с.
3. Тараканов М. Музыкальный театр Альбана Берга. – М.: Советский композитор, 1976. – 559 с.

УДК 78.071.1: 8-21 (Тома)

А. Балдіна

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ „РОКІВ НАВЧАННЯ ВІЛЬГЕЛЬМА МЕЙСТЕРА” В. ГЕТЕ У ПІВНОРОЧСІ А. ПОМА

Як відомо, існують „вічні” літературні герої. Народжені авторською уявою, вони поступово звільняються, виходять за рамки конкретного твору і починають самостійне життя. Такою є Міньйон В. Гете.

Міньйон – так прозвали героїню роману „Роки навчання Вільгельма Меєстера” (по-французьки це означає „міленька, любимчик”). Вільгельм викупив її у мандрівних канатохідців, і тендітна дівчина усім серцем прив’язалась до свого рятувальника. Поступово дитячі почуття переросли у кохання, якому не судилося стати взаємним. У кінці роману Міньйон помирає від серцевого нападу. Після її смерті з’ясовується, що дівчина належала знатному італійському роду, а її батько – старий арфіст – був насильно розлучений зі своєю коханою і від того збожеволів.

У структуру прозового роману включені поетичні тексти, що створюють самостійний цикл. Це пісні арфіста і пісні, які співала сама Міньйон. Кожна пісня героїні фіксує важливий етап в її житті: сумне дитинство, туга за втраченою домівкою („Ты знаешь край лимонных рощ в цвету”²⁵), далі – народження кохання, муки нерозділеного почуття („Сдержись, я тайну не нарушу”²⁶), передчуття близької смерті („Кто сам любил, поймет мое унынье!”²⁷).

Саме завдяки пісням образ Міньйон ніби вийшов за межі тексту роману і почав самостійне життя. Це викликало існування багатьох музичних інтерпретацій образу головної героїні. Наприклад, згадаємо Л. В. Бетховена. Охоплений любовними почуттями до Терези Мальфаті, він написав „Лісню Міньйони”. Ф. Шуберт також створив пісні Міньйон. Його романс „Лише той, хто знав журбу” існує у шести різних варіантах. Р. Шуман не оминув цей сюжет В. Гете. Спочатку у 1847 році композитор написав п’єсу під назвою „Міньйон” („Альбом для юнацтва”), далі у 1849 році створив „Реквієм за Міньйоною” для солістів, хору та оркестру. У творчості Ф. Ліста, П. Чайковського та Х. Вольфа образ гетівської героїні втілювався у романсах та піснях „Ты знаешь крайну, где мирт и лавр цветут...”, „Ні, лише той хто знав” (переклад Л. Мея). Слід наголосити, що Міньйон приваблювала компо-

²⁵ Цей вірш поданий у перекладі Б. Пастернака. Існують ще декілька російських версій цієї пісні Міньйон: В. Жуковский „Мина”; Ф. Гютчев „Ты знаешь край, где мирт и лавр растут...”; Л. Мей „Песня Миньоны”; М. Михайлов „Миньона”; О. Майков „Миньона”.

²⁶ Переклад Б. Пастернака

²⁷ Переклад І. Меримського. У версії Б. Пастернака „Кто знал тоску, поймет мои страдания”.

зиторів-романтиків особливою одухотвореністю, відвертістю, у дечому дитячою наївністю і найголовніше щирими і піднесеними почуттями. Нерозділене кохання, муки та страждання не могли не викликати співчуття до її драматичної долі. Втілюючи найпогасміше у романтичному світосприйнятті, вона стала уособленням томління, туги за нездійсненим, образом вічної жіночності.

Наведені музичні твори – приклади окремого існування образу та його романтизації. Однак життя персонажу поза межами романного тексту не виключає її органічного існування у цілому творі.

„Вільгельм Мейстер” В. Гете – один з самих значних романів, написаних на межі XVIII – XIX століть. Безперечно, головним персонажем дилогії „Роки навчання...” та „Роки мандрів...” виступає Вільгельм Мейстер. За жанром – це роман „виховання”, який розкриває органічний духовний розвиток героя по мірі накопичення його життєвого досвіду ²⁸.

Вперше ми зустрічаємося з Вільгельмом, коли він охоплений двома пристрастями – до театру і до актриси Маріани. Любов до театральної справи ніколи не згасає в душі головного героя. Вільгельм мандрує. По дорозі він зустрічає людей, які так чи інакше пов’язані з театром. Серед них актриса Філіна, Міньйон, старий арфіст. Поступово Мейстер входить в глибини театральної майстерності, пізнає самого себе. У кінці роману, Вільгельм знаходить справжнє кохання, про яке навіть і не мріяв.

У „Роках навчання...” В. Гете висуває проблему театру та драми. Саме театр знаменує собою звільнення постичної душі від прозаїчної вузькості буржуазного світу. Гуманістична критика суспільства направлена не лише проти капіталістичного поділу праці, але й проти соціальної обмеженості, яка знищує людську сутність. Особливість роману в тому, що проблема розвитку людської особистості та поступове її сходження до ідеалу висувається в якості центральної, вона стає рухомою силою усього створеного ним світу образів. Відповідно цьому, центральним моментом „Вільгельма Мейстера” виступає ідеал „прекрасної душі”.

До інтерпретації сюжету „Років навчання Вільгельма Мейстера” В. Гете, звернувся А. Тома. Композитора приваблював образ маленької дівчинки-сироти, який і став центральним в опері. Саме тому твір отримав назву „Міньйон”.

²⁸ Перша редакція роману – „Театральне покликання Вільгельма Мейстера” (1777-1786) – з’явилася у Швейцарії у 1910 році і була опублікована у 1911-му. Тут яскраво змальовується акторський побут, життя бюргерів та аристократів. Шість книг „Театрального покликання...” увійшли в перші чотири книги „Років навчання...” (1795-1796), однак вони у дечому зазнали змін. Безумовно, театр зберігав свою виховну функцію, але як один з шляхів у напрямку ідеалу, а не як мета сама по собі. „Роки мандрів...”, написані в останній період творчості (опубл. 1829), знову демонструють зміни у філософії і манері письма, що характерно для В. Гете.

В наш час творчість Амбруаза Тома не користується великим попитом. Його вважать другорядним композитором. Однак за життя такі його опери, як „Міньйон” та „Гамлет”, були дуже популярними. „Міньйон”, наприклад, увійшла до числа репертуарних опер не лише французьких, але й усіх світових оперних сцен.

Згадаємо ще один важливий момент. А. Тома разом з Ш. Гуно були родоначальниками французької „ліричної” опери. Важливим досягненням цього оперного жанру є розкриття внутрішнього світу персонажів, психології їх характерів. У наш час такі опери, як „Фауст” Ш. Гуно, „Вертер” Ж. Масне, не сходять з афіш світових оперних театрів. Однак усе рідше за межами Франції ставляться ліричні твори А. Тома.

На пострадянському просторі творчість цього французького композитора і понині залишається в тіні. Про нього не пишуть численних біографічних і монографічних нарисів, його твори не вивчають в курсах історії зарубіжної музики. Однак варто сказати декілька слів про цю непересічну людину.

А. Тома народився у 1811 році у Меці. Музичним навчанням почав займатися з самого дитинства під керуванням батька, професіонального вчителя музики. У 1828 році вступив до Паризької консерваторії. Добре засвоївши теоретичний курс композиції (клас професора Ж. Ф. Лесюєра), у 1832 році написав конкурсну кантату, за яку отримав бажану Римську премію. Далі були традиційні роки естетичного виховання в Італії, мандри по Європі, потім відбулось повернення до Парижу. У 1851 році А. Тома одержав найвище академічне звання, був обраним членом Інституту Франції, а після смерті директора Паризької консерваторії Д. Ф. Е. Обера (1871) зайняв його місце.

На посаді директора Паризької консерваторії А. Тома зробив деякі реформи у навчанні. Запровадив лекції по історії музики, створив оркестровий клас і клас по читанню партитур. Він намагався підвищувати стандарти навчання і одночасно дбати про бюджет закладу. Однак його підходи, а також музичні смаки здавалися представникам нових творчих поколінь дещо консервативним. Наприклад, композитора непокоїло те, що у Парижі неухильно росла популярність Р. Вагнера. З прохолодністю сприймав він і творчість Ж. Бізе, не говорячи вже про К. Дебюссі та інших молодих новаторів.

Згодом, під впливом дії популярного на той час „Національного музичного товариства” (1971), яке переважно пропагувало інструментальну музику, оперний жанр почав втрачати свою привілейовану позицію у французькому музичному житті. Протягом декількох років після великих тріумфів А. Тома його музика стала розцінюватись як анахронізм. Таке ставлення засмучувало композитора. Деякі

критики пишуть, що А. Тома на довгі роки затаїв злість і став непослідовним у своїх висловах²⁹. З роками композитор перетворився на ізольовану персону. Він відмовлявся сприймати новачків і до кінця років залишився на своїх позиціях.

Отже, після поїздок по Італії та Європі, осівши у Парижі, А. Тома почав створювати музику. Його приваблював оперний жанр, однак серед дев'ятнадцяти опер³⁰ шедевром була визнана лише одна – „Міньйон”. До речі, операм „Міньйон” та „Гамлету” надавали в той час особливого фатального значення, бо саме під час цих вистав відбулись дві величезні театральні пожежі в Опера Комік та Гранд опера.

Якщо порівнювати популярність „Фауста” Ш. Гуно та „Міньйон” А. Тома, то у той період французька публіка надавала перевагу саме твору А. Тома. Оперу „Фауст” Ш. Гуно зустріли децю прохолодно, бо її автора вважали послідовним „вагнеріанцем”, який намагався впровадити у французьку культуру оперні ідеї „чужака”.

Існує цікава статистика. За двадцять вісім років, починаючи від першої постановки „Міньйон”, відбулося тисяча вистав опери. Такого результату „Кармен” Ж. Бізе досягла лише через двадцять дев'ять років, „Фауст” Ш. Гуно через тридцять п'ять. До 1955-го було здійснено дві тисячі постановок „Міньйон”.

Без сумніву, А. Тома вдалося психологічно тонко розкрити характери діючих осіб, однак сама музика не настільки вражає, як та ж „Кармен” Ж. Бізе або „Фауст” Ш. Гуно. Занадто спрощена інтерпретація складного твору В. Гете викликала певні спрощені рішення і в музиці. Все ж і до нинішнього часу з'являються різноманітні постановки цього твору, особливо на батьківщині композитора.

Над лібрето „Міньйон” працювали два популярні на той час лібретисти – Мішель Карре і Жюль Барб'є, які намагались інтерпретувати „вічний” сюжет у дусі тогочасних оперних і театральних смаків. Початкова версія включала чотири акти і закінчувалась смертю головної героїні, однак композитор неодноразово переробляв фінал опери. У остаточній версії автори зупинились на триактній побудові (перші два акти відбувались у Німеччині, третій – в Італії) і щасливій розв'язці. А. Тома вирішив відмовитись і від балету, який раніше планувався у першій дії.

²⁹ Наприклад, композитор був впевненим, що драматична музика – найвище відчуття чистоті, однак коли його питали, чому б не змагатись з іншими конкурентами на здобуття Римської премії і замість кантат писати в інших музичних жанрах, він відповідав, що жанр кантати – це щось на зразок „вищого пілотажу”.

³⁰ Деякі опери А. Тома: „Сон у літню ніч”, „Роман Ельвіри”, „Франческа да Риміні”, „Полоніні сходи”, „Кардіна”, „Анжеліка і Медор”, „Партизан” та інші.

З різноманіття персонажів роману В. Гете А. Тома обрав декількох³¹. В основі опери – любовний трикутник Міньйон (меццо-сопрано) – Філіна (сопрано) – комедійна актриса, легковажна кокетка, від краси якої мліють усі чоловіки – Вільгельм (тенор). Також значна роль належить Лотарію (бас) – божевільному арфісту, котрий усюди супроводжує Міньйон та Вільгельма. У кінці опери з'ясовується, що він – батько головної героїні (в романі В. Гете арфіст та Лотаріо – два різні персонажі). До другорядних персонажів опери належать Лаерт (баритон) – комедійний актор, напарник Феліни, Джарно (бас) – власник Міньйон, у якого Вільгельм за невеликі кошти викупив її, Фредерік (меццо-сопрано) – молодий юнак знатного роду, палкий шанувальник Феліни.

Прем'єра „Міньйон” відбулася у Парижі в театрі Опера Комік 17 листопада 1866 року. Головну роль виконувала Челестіна Галлі-Марі (пізніше вона зіграла Кармен в однойменній опері Ж. Бізе). Роль Філіни була доручена Марії Кабель, Вільгельма Мейстера – Леону Ачарду, Лотаріо – Чарльзу Амаблю Батейлю. Опера пройшла з успіхом. Лише за перший рік відбулося сто вистав „Міньйон”, а в наступні двадцять років – приблизно по п'ятдесят щороку.

Пізніше головну роль у творі А. Тома зіграла неперевершена Христіна Нільсон – саме для неї композитор змінив вокальне амплуа на колоратурне сопрано. Вистава відбулась 5 липня 1870 року у лондонському Конвент Гардені. Образ тендітної „дівчини циганки”, відтворений Х. Нільсон, став еталонним. Тривалий час ця інтерпретація Міньйон залишалась взірцевою. Для постановки у Конвент Гардені А. Тома дописав декілька номерів, а саме: другий куплет арії Лотаріо з першої дії (цю партію співав Жан-Батист Форє) „О, Сперата, дитя моє!”, „Гавот – рондо” Фредеріка „Це будуар її” (друга дія), зроблений на прохання мадам Трабеллі (у початковій версії партія Фредеріка була написана для характерного тенору, однак А. Тома переписав її для мезцо-сопрано); бравурну арію Філіни (друга дія) „Готуйся, Філіно!”, створену спеціально для мадам Волліні, котра вважала, що у другому акті вона співає занадто мало. Композитор також замінив речитативи розмовними діалогами, а текст лібрето був перекладений на італійську мову.

Ще до прем'єри „Міньйон” у Конвент Гардені А. Тома переробив фінал третьої, заключної дії. На відміну від роману В. Гете, в опері Вільгельм відповідає взаємністю на кохання дівчини. Щоб підкреслити цю думку, А. Тома додав сцену.

³¹ Опера починається з того моменту, коли Вільгельм, перебуваючи у справах батька в одному з німецьких містечок, знайомиться з новими друзями. Таким чином, відсутня Маріана (актриса і перше кохання Мейстера). Серед інших персонажів, що не увійшли в оперу можна виділити Вернера, близького приятеля Вільгельма; Ярно, помічника барона, який відкрив герою світ шекспірівської драматургії; Зерно, директора театру; Аврелію, актрису, сестру Зерно, яка колись була у романтичних стосунках з Лотаріо; Наталію, яка стала остаточною мучою Мейстера та ін.

у котрій Філіна, зрозумівши, що Вільгельм закоханий у Міньйон, простягає останній руку дружби, а сама відповідає на кохання Фредеріка. Однак такий щасливий фінал у дечому негативно сприймався публікою, тому згодом композитор скоротив його. До речі, для німецьких глядачів А. Тома написав трагічний фінал, де головна героїня, почувши за кулісами голос Філіни, помирає на руках Вільгельма¹².

З огляду на те, що прем'єра опери відбувалась у Франції, відповідно обізнаний зі смаками тамтешньої аудиторії А. Тома прилаштував твір до потреб французів, які завжди прагнули сенсації. Перше, що сподобалось глядачам – низка красивих мелодій, виконаних у простій задушевній манері. Такого Париж, перенасичений помпезністю Великої опери, не очікував. Цей твір звучав якось по-новому, без надмірного пафосу і патетики, а також без прийнятого на сцені Опера комік зниження ситуацій, умовних прийомів та іронії. „Міньйон” ніби ковток свіжого повітря увірвалась у французьку музичну культуру і утвердила себе як новий оперний жанр – „лірична” опера. Викликало захоплення різноманіття мелодичних прийомів та багатство ритміки, цікаві стилістичні знахідки. Композитор намагався психологічно тонко змалювати центральні характери, особливо це стосувалося образу Міньйон.

В інтонаційному плані опери зіставляються два стильових витоки: так званий „франко-німецький” ліризм Міньйон, найповніше представлений у арії з текстом однієї з пісень Міньйон „Чи знаєш ти країну...”, та „італійський” ліризм Філіни з його „шаленством” та пристрасністю. Партія Міньйон більш складна у музичному плані. Майже імпресіоністична гармонія з її світло-гінями передає глибокі почуття тендітної дівчини з незвичною складною долею, але такою поетичною натурою. На відміну від Міньйон, образ Філіни виглядає дещо прямолінійним. Музична характеристика „легковажної кокетки” насичена віртуозними пасажами (згадаємо Пеллоуз „Перед вами я у кучерях золотистих” з другої дії), мелодіями танцювального характеру, витриманими переважно на тоніко-домінантовій гармонії.

Цікавими представляються і вокальні амплуа двох героїнь. Невипадково партія Міньйон викладена для меццо-сопрано. Хоча героїня занадто юна і по логіці мала би співати теситурно вище, однак завдяки такому вирішенню її вокальної партії ми поринаємо у світ глибинних дорослих почуттів, що сховані у тілі юної дівчинки. Партію Феліни А. Тома написав для сопрано і, наситивши її різноманітними віртуозно-вокальними прийомами, створив образ пустотливої, капризної „дитини у жіночому тілі”. Таким чином, контраст між основною парою героїнь опери відчувається і на рівні вокальних амплуа.

¹² А. Тома подлюбляв змінювати фінали своїх опер. Згадаємо, наприклад, що існує три версії фіналу опери „Гамлет” – дві зі щасливими розв'язками, одна з трагічною, яка була зроблена спеціально для англійської публіки.

Якщо атмосфера ефектних вальсів та полонезів Філіни домінує у перших двох діях, то третя дія повністю належить Міньйон. І навіть заключний ансамбль Міньйон, Вільгельма та Лотаріо побудований на інтонаціях арії головної героїні з першої дії.

А. Тома ліризує і образи інших головних персонажів, Вільгельма та Лотаріо, та насичує їх музичну характеристику романсовими інтонаціями. Однак першість в опері належить все ж таки жінкам (це можна прослідкувати і по кількості номерів, які композитор доручає їм, а також по драматургічній наповненості опери, стрижнем якої є пара антагоністів Міньйон – Філіна).

У наш час творцю „Міньйон” докоряють за те, що, інтерпретуючи роман В. Гете, він проігнорував філософські і соціально-історичні аспекти твору, заземлив персонажів драми, посилив ліричний струмінь опери. Однак подібне зближення “вічних” сюжетів з конкретною епохою, історичним періодом є ознакою їх життєздатності протягом століть. Використання у даному випадку творчості В. Гете з новою акцентуацією було притаманним жанру „ліричної” французької опери. Завдяки зверненню до “знакових” постатей, створених талантом цього велетня світової літератури, досягалося скорочення дистанції між живою сучасністю і подіями гетевських творів, а також їх героями. Ці герої виступали не як позачасові символи велетенського масштабу, а як знайомі персонажі з оточення авторів та слухачів. Разом з тим, звернення до гетевських сюжетів піднімало на новий рівень і конфлікти тогочасного життя, які позбавлялися буденності та дріб’язковості.

Спираючись на жанровий різновид „ліричної опери”, А. Тома змістив певні акценти, зосередив увагу на психологічних якостях натури кожного з персонажів. Драматургічною одиницею опери є сольний виступ³¹. Переважають пісенно-романсові форми (Романс Міньйон „Чи знаєш ти країну...” – перша дія, №4; Мелодія „Пробач Міньйон, мужайся...” – друга дія, №11; Колискова пісня Лотаріо „Гіркі сльози” – третя дія, №13; Романс Вільгельма „Не вірила вона” – третя дія, №14 та ін.).

Музичний стиль опери відмічений мелодійним багатством – великою кількістю яскравих пластичних мелодій, на яких будуються розгорнуті сольні та ансамблеві номери. Навіть речитативи в опері мелодизовані. А. Тома вдало поєднує аріозний спів і декламаційність, основу не на пафосності піднесеної театральної декламації, а на відтворенні розмовних формул, атмосфери сповіді або звичайного обміну репліками. Емоційна безпосередність і яскрава індивідуальна передача внутрішнього світу героїв проявились у „Міньйон” в повній мірі. Психологізація

³¹ Серед двадцятьох номерів опери – вісім сольних, три дуети, три терцети, а також інтродукції, антракти, хори. Жоден з номерів не є ізольованим, а у переважній більшості складає частину наскрізних сцен.

образів виявилась у пануванні у вокальній мові героїв аріозного типу висловлень: гнучких мотивів, рухливості, виразних мелодичних формул і мовних інтонацій, здатних відобразити миттєвість душевних поривань. Для прикладу проаналізуємо відомий романс Міньйон „Чи знаєш ти країну...”

Романс написаний у двочастинній формі в просвітленій тональності Ре-бемоль-мажор. Перша частина має лірико-пасторальний характер і змальовує світлі спогади дитинства Міньйон. Героїня ніби згадує якусь казкову країну, де співали пташки і гуділи бджоли, жовтіли помаранчі, розквітали троянди. Музична мова проста і невимушена. Невигабливий акомпанемент (бас-акорд), нескладна гармонія (перше речення: Т - ІІ₆ - D₇ - Т → відхилення до ІІІ ступеня; друге речення: Т - ІІ₆ - D₇ - Т → відхилення у D), помірний темп (Andantino), плавне голосоведіння. Вокальна партія будується мотивами. Якщо на початку романсу мотив дорівнює одному такту, далі розширюється і охоплює вже три такти. По мірі входження героїні у стан прекрасних спогадів, які ніби асоціюються з духовною гармонією, до якої прагне тендітне створіння, змінюється і теситура вокальної партії. Перше речення не виходить з діапазону великої сексти, друге вже охоплює октаву. Здається, що сховані далеко у підсвідомості ідилічні спогади-спалахи Міньйон вириваються на поверхню і наповнюють її душу почуттями, заповнюють тіло теплом, і на мить героїня знову відчуває себе щасливою.

Друга частина – лірико-драматична за характером. Сум, печаль, усвідомлення складних життєвих реалій пригнічують героїню. Пташеня знову опускає крила і мириться з долею. Пісенність замінюється вокальною декламацією. Висхідна топічна терція тональності ля-бемоль-мінор на словах „На жаль...” – ніби концентрат усієї туги і смутку головної героїні. Однак музичний розвиток неухильно рухається до Соль-бемоль-мажору. В душі Міньйон зароджуються перші почуття до Вільгельма. І тут раптом, як грім серед ясного неба (вторгнення Ре-бемоль-мажору), звучить фраза „І там жити повною душею, кохати та померти!”. Висхідний скачок на сексту з подальшим низхідним заповненням сприймається як прорив у світ кохання, а тонічний органний пункт ніби закріплює у свідомості героїні цей піднесений стан пізнаних почуттів. Завершується романс пасторальними награваннями, які знову повертають нас до країни, „де мирт та лавр цвітуть...”.

В опері „Міньйон”, безперечно, є деякі недоліки, однак, створений композитором піднесено-романтичний образ „дівчини з душею ангела” не залишає байдужим. Її внутрішнє благородство, здатність до високих почуттів, відданість, усі ці моменти з надзвичайною поетикою зафіксовані у творі. Кожний сольний виступ

головної героїні містить елемент катарсису. Музика „Міньйон” А. Тома здатна примусити відчувати момент духовного очищення, зачепити найтонші струни душі, вона дихає життям.

Література:

1. В-ва. О. Амбруаз Тома (биографический очерк) // *Российская музыкальная газета*. – 1896. – №3. – С.282-294.
2. Вильмонт Н. Иоганн Вольфганг Гете // *Избранные произведения*. – В 2-х тт. – Т. 1. – М., 1985. – С. 9-52.
3. Гете В. Театральное призвание Вильгельма Мейстера. – Л., 1984. – 295с.
4. Мелфрой Е. Міньйон // *Dictionnaire des oeuvres de l'art vocal*. ✓
5. Реале Дж., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней – Т. 4. – 1997.
6. <http://www.vusnet.ru/biblio/archive/reale%5Fsanadnaja4/00.aspx>
7. Робінзон. Ф.А. Тома // *The new Grove dictionary of music and musicians*.
8. Едер Б. Біографія А. Тома. <http://www.music-with-ease.com/thomas-life.html>
9. Scherer B. Mignon // вкладки CD "Marilyn Horne. Thomas: Mignon" – 1998 р.

ЗАМЕТКИ О ФАУСТИАНЕ В МУЗЫКАЛЬНОМ ПЕДАГГИЧЕСКОМ РОМАНТИЗМЕ: «ФАУСТ» ШПОРА

Рассмотрена специфика претворения фаустианской темы в опере Л. Шпора «Фауст».

Розглянуто специфіку втілення фаустианської теми в опері Л. Шпора «Фауст».

The author considers in the article specificity of refraction of the Faustian theme in Spohr's opera "Faust".

Научная цель статьи заключается в том, чтобы выявить специфику преломления фаустианы в русле музыкального театра романтизма. Материал исследования – опера Л. Шпора, изученная с точки зрения выявления в ней особенностей воплощения образа Фауста.

В истории культуры существуют сюжеты, персонажи которых на протяжении веков магнетически притягивают внимание музыкантов, поэтов, художников, несмотря на то, что каждая эпоха создаёт свой собственный круг ценностей, тем и образов. Они репрезентируют художественную панораму определённого этапа культуры, приобретая в итоге значение образно-семантических символов эпохи, топосов или мифологем.

Впрочем, по проницательному замечанию Ю. Лотмана, «символ никогда не принадлежит одному синхронному срезу культуры, он всегда пронзает этот срез по вертикали, приходя из прошлого и уходя в будущее. Память символа, – продолжает исследователь, – всегда древнее, чем память его несимволического текстового окружения» [5, с. 241]. Безусловно, к таким явлениям принадлежит и Фауст-эпос (И. Рыжкин): легенда о человеке, заключившем союз с дьяволом в обмен на обладание высшим знанием и властью, была хорошо известна ещё в эпоху средневековья. Об этом повествуют не только фольклорные источники, но и судебные протоколы того времени. По мнению английского историка М. Саммерса, легенда о Фаусте «фигурирует в ранней английской прозе и немецкой драме; из неё почерпнул материал В. Форрест для своей поэмы (1572) и авторы двух иезуитских «комедий» XVII столетия» [7, с. 368]. Тем не менее, основой для дальнейшего воплощения фаустианы во всех сферах художественного творчества стала немецкая «Народная книга» «История о докторе Иоганне Фаусте, знаменитом чарошее и чернокнижнике», напечатанная И. Шписом во Франкфурте-на-Майне (1587).

Литературоцентризм XIX века, сопряжённый с романтической идеей синтеза искусств, сыграл важнейшую роль в претворении тематики такого

плана в музыке. При создании произведений, индивидуальных по своему образному, жанровому, стилистическому строю и наполнению, авторы использовали не только фрагменты старинной легенды, сюжеты театрализованных представлений и кукольных спектаклей, но и поэму Гёте. Сказанное можно проследить на примере известных «бестселлеров» музыкального театра³⁴. Многочисленные отражения Фауст-эпоса присутствуют в других жанрах XIX века, тесно связанных с расцветом программной музыки: в «Вальпургиевой ночи» Мендельсона и увертюрах Вагнера, Шумана, в фортепианных, симфонических произведениях Листа (сонате h-moll, «Мефистовальсах», «Мефистопольке», «Фауст-симфонии»), музыкально-характеристической картине А. Рубинштейна и драматической легенде «Осуждение Фауста» Берлиоза. При этом пара «Фауст-Мефистофель» предстает, по словам Л. Кириллиной, «одной из мифологем, порождённых Новым временем» [4, с. 65]. Более того, в романтической эстетике проблема инфернального и сверхъестественного занимает важнейшее место, а фигура Фауста обретает статус романтического символа томления по «абсолютной истине». Если образ Мефистофеля ассоциируется с дьявольской натурой «рокового искусителя», а в облике Фауста «угадывается» особый тип героя, наделённого раздвоенным сознанием, то Маргарита – олицетворение «небесного», «вечно женственного», «романтической мечты». Её образ сродни представительницам музыкального театра XIX века (Ундине Гофмана, Агате и Эврианте Вебера, Геновеве Шумана, Сенте и Эльзе Вагнера); для них, по словам Гофмана, «любовь – это счастье, которое не способны схватить и удержать человеческие руки» [1, с. 158]. Впрочем, фаусто-мефистофельской характеристичностью композиторы наделили персонажей музыкальных произведений, сюжетно не связанных ни с фольклорным вариантом легенды о Фаусте, ни с трагедией Гёте. Такова фаустианская специфика образов Макса и Алояра лирических героев «Фрайшютца» и «Эврианты» Вебера, Голо в «Геновеве» Шумана, а также демонизм Лорда Рутвена и короля подземных духов в «Вампире» и «Хансе Хайлинге» Маршнера, Моряка-скитальца Вагнера. Сатанинское начало, присущее Мефистофелю, также досталось в наследство персонажам музыкального театра XIX века, среди которых назовём «онерных злодеев» Каспара, Самьюэля и Лиззиарта Вебера, Тельрамунда Вагнера, отчасти Кюлеборна Гофмана и Лортцинга. Что же дало право Ф. Шеллингу назвать Доктора Фауста «у немцев первенствующим лицом» в их национальной мифологии? Очевидно, духовное начало в человеке, непреодолимая бездна

³⁴ Так, в «Фаусте» Ш. Гуно, созданном в 1859 году, смысловые акценты сочинения Гёте смещены в лирическое русло. Не случайно на немецкой сцене эта опера шла под названием «Маргарита». А. Бойто в 1868 году осуществил постановку оперы «Мефистофель», сфокусировав внимание на образе инфернального персонажа.

между идеалом и реальностью, которая проявляется в обрисовке героя, обреченного на вечные поиски «абсолютного знания» и томящегося по «несбыточному». Как пишет А. Шнитке, в образе Фауста «соединились полярные качества человеческой натуры: божественный огонь природных талантов и бездарная погоня за властью и наслаждениями, величие и чистота помыслов и кощунственное любопытство к злу и грязи, дерзновенная сила порыва и неспособность справиться с силами, разбуженными этим порывом» [6, с. 97]. Вполне логично, что образ Фауста впервые воплотился именно в немецком музыкальном театре: опера И. Вальтера «Доктор Фаустус», созданная по первоначальной редакции драматической поэмы Гёте («ПраФауст»), увидела свет рампы в 1797 году. Вхождение фаустианской темы в орбиту музыкального театра XIX столетия ознаменовано появлением «Фауста Л. Шпора. Несмотря на то, что в целом музыкальная фаустиана XIX столетия достаточно хорошо известна, опера немецкого композитора до последнего времени остается своеобразной terra incognita в ряду исследований, адресованных музыкальному театру романтизма»³⁵. «Если для нас имя Шпора не более чем имя скрипача, автора "Violinschule" и скрипичных концертов, причастного также и к развитию немецкой романтической оперы, то для XIX века Людвиг Шпор – легенда, один из признанных музыкальных авторитетов, художник универсального дарования, ярко проявивший себя в разных сферах деятельности и во всех жанрах. Композитор, в чьей мастерской оттачивались средства для выражения нового мироощущения», – пишет о немецком мастере О. Будакова. В самом деле, достаточно сложно назвать композитора XIX века, который не был знаком с творчеством Шпора. Мендельсон, называл его своим «истинным учителем»; Шуман посвятил «Кассельскому королю музыки» ряд проникновенных строк в критических статьях. Новации Шпора в области музыкальной лексики и структуры оперной сцены, использование красочных гармоний, усиление драматургической роли отдельных музыкальных тем предвосхитили ошеломляющие новации композиторов-романтиков. На себе испытали его влияние Вебер, Маршнер, Мейербер и Вагнер. Более того, в 1851 году Корнет, ученик Сальери, назвал Шпора в числе «девяти наиболее известных композиторов Германии, наряду с Бетховеном и Вебером» [12].

Шпор завершил «Фауста» в Вене, летом 1813 года. Тем не менее, премьера произведения состоялась лишь в 1816 году (в Праге под управлением Вебера). Д. Бернард использовал в либретто мотивы старинной легенды, одновременно в нем нашла отражение художественная атмосфера трагедии

³⁵ Наиболее полно особенности оперы Л. Шпора освещены М. Черкашиной в учебном пособии «История оперы».

Гёте и романа Клингера «Жизнь, деяния и нисхождение в ад Фауста», повлиявших на образную характеристику главного героя оперы. По мнению английского учёного, «в опере Шпора Фауст является отражением центральной идеи Гёте, характеризующей устремления героя: его непрерывное желание достигнуть чего-то высокого, даже при помощи зла» [12, с. 284]. Любопытно замечание Шпора в автобиографии, что он «интересовался своей композицией только в течение того времени, пока работал над ней» [9, с. 207]. Насколько точно это высказывание освещает истинное отношение автора к собственному произведению неизвестно, поскольку уже в 1818 году «Фауст» был поставлен под руководством композитора сначала во Франкфурте, где он занимал пост директора театра (1817-1819), а позже в Вене. Для франкфуртской постановки Шпор сочинил новый вариант арии Фауста, а также добавил речитатив и арию Кунигунды, позаимствовав музыкальный материал из ранней оперы «Поединок с возлюбленной» (1811), после чего опера была с успехом поставлена на сценах крупнейших театров Англии, Италии и Франции.

Актуальность фаустианской проблематики в различных жанрах к середине XIX века не только не ослабевает, но становится более интенсивной, поэтому появление новой редакции «Фауста» Шпора в 1852 году по заказу лондонского «Ковент-Гарден» не кажется случайным. Если в первоначальной версии – это «романтическая опера в двух действиях» с разговорными диалогами, то во второй «Фауст» представляет собой трёхактную композицию, в которой просматривается опора на «жанровую модель» большой оперы, с её родовыми признаками: ярко выраженной театральностью, зрелищностью, введением красочных инструментальных фрагментов, декоративных хоров и эффектных сцен; кроме того, Шпор ввёл разговорные диалоги вместо речитативов. В итоге образ Фауста получился более ярким: на фоне лирических, жанровых и фантастических картин, представленных в произведении, он выделяется углублённым психологизмом. В свою очередь, сольные номера героя воспринимаются как своеобразные моносцены, в которых сконцентрирована вся гамма его противоречивых чувств и устремлений. В Дуэте с Мефистофелем, открывающем I акт, Фауст не только стремится вырваться из плена мирских удовольствий, «пиршеств и танцев, тяготящих и опустошающих сердце, подавляющих высокие чувства и гасящих в душе пылающую жажду познания», но и мечтает преобразовать весь мир. В контексте сцены важнейшее значение приобретает «мотив сомнения»³⁶ или «вопроса», который он задает себе: «Это ли было моей целью?»

³⁶ В отечественном музыкознании отсутствуют названия тем, характеризующих персонажей оперы Шпора. Их обозначения даны автором статьи

Симптоматично, что впоследствии мелодический контур темы, а также ее гармонический каркас остаются неизменными. Данный мотив используется не только в музыкальном ряду оперы Шпора (в вокальной партии Фауста; Кунигунды с перегармонизацией), но и в творчестве других композиторов. Сохраняя своё образно-семантическое наполнение, он приобретает роль «знака» романтического мироощущения³⁷.

Благородство намерений Фауста подчеркнуто героическим оттенком тональности Es-dur. активным восходящим движением по звукам T_{5/3}. Указанные атрибуты музыкальной лексики придают теме рыцарский характер, демонстрируя готовность героя сразиться с духом ада, искушающим его властью и искусством обольщения. Постепенное усиление инструментализации вокальной партии Мефистофеля, а также появление в оркестре темы «договора или коварства» раскрывает истинную природу его намерений. Шпор трактует Мефистофеля, как негатив, «изнанку» Фауста: визуально заключительный раздел сцены напоминает «дуэт согласия», подчеркивая непостижимое внутреннее родство между ними, однако в «реальном времени» драматического действия психологическое состояние героев оказывается на разных полюсах. Это приводит к нарушению координации между рядами – музыкальным и поэтическим, в результате чего трактовка пары Фауст-Мефистофель в контексте оперы оказывается близкой гётевской: «Я хочу остановить мгновенье, которого еще не знал мир». – запальчиво произносит Фауст. Речь Мефистофеля, истинного «ангела яда» (Г. Манн), наполнена скепсисом и дьявольским сарказмом: «Испытай себя в добрых делах, если ты находишься в подчинении злу». Не удивительно что, Шпор не случайно отказался от традиционной арии-портрета сольной характеристики Фауста в начале произведения, продолжая традицию боготворимого им Моцарта: в дуэтах обеих опер экспонируются образы хозяина и слуги (Дон Жуан – Лепорелло в «dramma giocosa» Моцарта; Фауст – Мефистофель в произведении Шпора). Одновременно Шпор при помощи музыкальных средств демонстрирует и различие внутренней природы героев: он использует неожиданные тональные сдвиги, сопоставляя тоники далеких тональностей и оттеняя принадлежность «духа отрицания» inferнальному миру. Как справедливо отмечает Л. Кириллина, «Мефистофель *слишком сложен* для воплощения на оперной сцене (разрядка моя – Н.А.); во всяком случае, ни Гуно, ни Бойто не добились той палитры оттенков образа, которую мы находим у Гёте» [4, с. 65]. Между тем, при создании собственных художественных концепций каждый

³⁷ Указанный комплекс интонаций используется в музыке Бетховена, Шуберта, Гофмана, Шумана, Листа, Вагнера, Брамса, Франка, вплоть до реминисценции вагнеровского «мотива Судьбы» в 15 симфонии Шостаковича.

композитор, включая и Шпора, придерживался определённых закономерностей, сложившихся в музыкальной практике, и, одновременно, преследовал свои, вполне конкретные цели и задачи. В силу сказанного, музыкальный портрет Мефистофеля в произведении Шпора выделяется своей характеристичностью и, безусловно, заслуживает внимания. Не случайно среди отдельных номеров оперы, получивших широкую известность в концертной практике XIX-XX веков, фигурирует ария Мефистофеля из III акта.

Отмечая двойственную природу Фауста в опере Шпора, невозможно пройти мимо яркой, эффектной музыки увертюры в сонатной форме с эпизодом в разработке. В ней, по словам автора, «воплощены картины оняняющих наслаждений, временное душевное просветление Фауста и окончательная победа безудержной чувственности» [8, с. 88]. Как указывает А. Ступель, «эпизод увертюры, рисующий внутренний мир героя, Шпор строит полифонически, стремясь придать музыке характер сосредоточенного раздумья» [8]. В самом деле, полифоническое изложение музыкального материала зачастую передаёт момент особой внутренней углублённости, концентрации мысли. Между тем представляется возможной и другая трактовка этого раздела, поскольку аккорд медных духовых, отделяющий экспозицию, воспринимается как некая черта, однажды преступив которую возвращение героя к прошлому собственного «Я» оказывается невозможным. В результате реприза, начинаясь в одноименном миноре, предстаёт зеркальным отражением образа Фауста, обольщенного сатаной, поскольку эпизод в разработке воспринимается как зеркало, сквозь которое просматривается затемнённое (призрачное) отражение экспозиции (C-dur) в репризе увертюры в одноименной тональности (c-moll). Иными словами, Шпор реализует образную метаморфозу, происшедшую в сознании героя в самом начале оперы. В сценическом ряду образная трансформация Фауста проходит путь от I к III акту, завершаясь фатальным исходом драмы. Следовательно, двойственная природа бытия Фауста составляет не только важнейшую черту его сценического амплуа, но и специфику развития образно-смысловых, драматургических коллизий оперы в целом.

Как реализация двух граней внутреннего «Я» героя воспринимаются Дуэт Фауста и Рёзхен, лирический по своей природе, и Сцена Фауста и Франца с Хором из I акта, в которой проявляется связь героя с миром «инферно». Отношение к любви у Фауста также оказывается двойственным: реминисценцией постулата Гёте «две души живут во мне» воспринимается его нежное чувство к Рёзхен и испепеляющая страсть к Кунигунде, разбуженная в сердце героя чарами «волшебного напитка». В итоге Фауст раздваивается не только между небом и адом, но и внутри самого себя: двоится каждая из сторон

двоемирия. Симптоматично, что и Рёхен, и Кунигунда возводят любовь в разряд высших духовных ценностей. В сочинениях писателей-романтиков Тика, Новалиса, Клейста, Гофмана, а позже и композиторов – Гофмана, Шпора, Вебера, Маршнера и, особенно, Вагнера мистическое значение любви играет важнейшую, порой символическую роль. Отождествляясь с творческим *credo* автора или пересекаясь с автобиографическими моментами из жизни того или иного художника, мотив «мистической», или «жертвенной» любви проникает в концептуальный ряд произведения искусства, зачастую пересекаясь с проблематикой «мотива искупления», столь актуального для романтической эпохи. На смену любовному томлению (*Sehnsucht*), ожиданию (*Erwartung*) в сердце Рёхен поселилась любовь: Фауст для неё «самый красивый, самый храбрый герой», любовь которого, как ей кажется, может открыть «святыни жизни и святую святых человеческой души» [2, с. 77]. В любовном дуэте Фауста и Рёхен, который является характеристикой обоих персонажей, усилено лирико-психологическое начало. Очевидно, что для Рёхен любовь – мистическое чувство, о котором писали романтики: «Мы бодрствуем, только когда мы любим», «любовь – познание бытия» (Jl. Тик). Именно поэтому его утрата прерывает линию земной жизни героини. Напротив, Фауст в сцене с Мефистофелем, отрекается не только от Рёхен, но и от любви вообще, поставив на кон в игре с адом душу и обретая взамен магическую силу колдовства³⁸. Сцена Фауста с друзьями и Францем – одна из самых значительных в I акте, поскольку в ней репрезентирована тёмная сторона натуры Фауста: отказавшись от любви, он обретает могущество преисподней. Мгновенное перевоплощение Фауста передано при помощи комплекса выразительных средств: вокальная партия героя насыщается драматической декламацией, сближаясь с музыкальной лексикой Мефистофеля. В ней преобладают речитативы на выдержанном звуке, угловатые скачки на уменьшенную септиму, тритон, широко используется хроматика. Симптоматичен выбор тональности, в которой начинается сцена – *c-moll*. Образная трансформация Фауста раскрыта Шпором не только в рамках номера, но в течение всего драматургического развития оперы, в результате чего прослеживается «геометрия его поступков». I акт служит своеобразной экзозицией образов реального мира и главных действующих лиц, где Фауст представлен в нескольких сценических и вокальных амплуа: героическом, лирическом и демоническом. II действие переносит в таинственный мир фантастики и колдовства (шабаш ведьм). Во время адского ритуала Фауст пьёт волшебный напиток, окончательно приобщаясь к тёмному миру. III действие – это логический итог развития драмы: разрушены жизни Рёхен, Кунигунды и

³⁸ В тетралогии Вагнера Альберих отрекается от любви, чтобы обладать властью над миром.

самого Фауста; в финале оперы духи тьмы увлекают его в ад. Примечательно, что во второй редакции произведения значительно усилена драматургическая роль фантастических образов. II акт начинается сценой ведьм на Блоксберге: сумрачная тема вступления воссоздаёт атмосферу призрачного таинства. Для выявления специфики фантастического в этом действии необычайно важна роль речитативно-декламационных «магических заклинаний» в партии Мефистофеля и его свиты. Создавая характеристики фантастических персонажей, Шпор, подобно Пёрселлу, Люлли и Глюку («Дидона и Эней», «Орфей»), излагает тему хора ведьм одногласно («Зажигай фонари», h-moll), подчеркивая ирреальную, нечеловеческую природу образа. В дальнейшем аналогичный прием хорового унисона для воплощения сказочно-фантастических образов и картин применяли Гофман (хор водных духов в «Ундине»), Вебер (сцена в Волчьей долине «Фрайшютца», обращение Пака к духам четырёх стихий в «Обероне»), Маршнер (хор ведьм и призраков в «Вампире», горных духов в «Хансе Хайлинге»). Вместе с тем, Шпор широко использует принцип контраста между образными сферами — фантастической и лирической, фантастической и реальной. Введение органа в сцене на площади во II акте не только контрастирует с предшествующей сценой ведьм, но и восходит к олицетворению «горного», божественного мира. Песенно-танцевальные интонации характеризуют картину шабаша; хоральный комплекс и величественное звучание органа ассоциируется с сакральным, надвременным. Более того, следуя непосредственно друг за другом, сцена богослужения в храме является зеркальным отражением адского ритуала ведьм на Лысой горе. В целом для музыкального языка оперы присуща опора на жанровость в различных семиотических наклонениях: «плюс» фигурирует в песенной природе вокальных номеров Рёзхен, застольной арии с хором Вольхальдта (I акт), предвосхищающей народные сцены «Фрайшютца» Вебера, свадебном хоре гостей (из II акта). «Минус» сфокусирован в сцене ведьм на Лысой горе, в Арии Мефистофеля с хором (III акт), апеллирующей к жанровой модели трёхдольного танца. Впрочем, многие музыкальные картины, связанные с дьявольской оргией, пропускаются композиторами сквозь призму танцевальности, скерцозности. Среди них — балет воскресших монахинь («Роберт дьявол» Мейербера), V часть «Фантастической Симфонии», «Вальс-ночь» Вагнера, «Галоп Фауста и Мефистофеля» Берлиоза, «Мефисто-Вальсы», «Мефисто-Полька» Листа, вплоть до «Мефисто-Танго» в кантате Шнитке. Аналогичный процесс наблюдается и в опере Шпора: в Арии Мефистофеля акцентируется внимание на сатанинской (антибожественной) природе персонажа, что позволяет назвать номер «инфернополонезом».

ВЫВОДЫ. Итак, композитор усиливает полярность между драматургическими антитезами оперы, воплощая в свёрнутом виде идею романтического двоемирия в образе Фауста, балансирующего между небом и адом. Как справедливо пишет М. Черкашина, «в „Фаусте” Шпор стал первооткрывателем сюжета, который позднее претворился в одну из излюбленных тем романтического искусства» [3, с. 236]. Несомненно, заслуга Шпора в истории музыкального театра XIX века значительнее, чем это может показаться на первый взгляд. Не случайно, ещё в 1860 году Л. Рельштаб пророчески назвал «Фауста» «недостающим звеном в истории немецкой оперы между Моцартом и Вебером» [11], что объясняет интерес к произведению почти через двести лет после его создания.

Литература:

1. Гoffман Э.Т.А. Жизнь и творчество: Письма, высказывания, документы //Пер. с нем. /сост. Клаус Гюнцель/. – М.: Радуга, 1987. – 462 с.
2. Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: Аксиома, 1996. – 232 с.
3. Іванова І.Л., Куколь Г.Б., Черкашина М.Р. Історія опери: Західна Європа XVII-XIX століття: Навчальний посібник. – К.: Заповіт, 1998. – 384 с.
4. Кириллина Л. Русалки и призраки в музыкальном театре XIX века // Музыкальная академия. – 1995. – №1. – С. 60-71.
5. Лотман Ю. Символ в системе культуры // Селсиосфера. – С.Петербург: Искусство СПб, 2004. – С. 240-249.
6. Рыжский И. Музыкальная фаустиана XX века // Советская Музыка. 1990. – №1. С. 97-102.
7. Саммерс М. История колдовства. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. – 415 с.
8. Ступель А. Фауст // Образы мировой поэзии в музыке. – М.: Музыка, 1965. – С. 76-119.
9. Ферман В.Э. Немецкая романтическая опера // Оперный театр: Статьи и исследования. – М., 1961. – С. 185-211.
10. The New Penguin Opera Guide. Penguin books. – London, 2001. – P. 11-42.
11. Harders Wuthenow Frank, Faust: The Missing Link in German Opera History. – 1993.
12. Warrack John, German Opera: From the Beginnings to Wagner. – CUP, 2001. – 447 с.

УДК 78.01

О. Бабий

И.В. ГЕТЕ И Р. ВАГНЕР: ФОРМЫ КУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА

Формы культурного диалога И.В. Гете и Р. Вагнера выявляются на основе близости их художественно-эстетического мировоззрения и образно-смысловых констант. Устанавливаются точки пересечения между гетевской идеей «всемирной литературы» и вагнеровского мифотворчества. Определяется роль «Фауст-увертюры» как интонационно-семантического ядра музыкальных драм Р. Вагнера.

Форми культурного диалогу Й.В. Гете і Р. Вагнера виявляються на основі близькості їх художньо-естетичного світогляду і образно-смыслових констант. Встановлюються крапки перетину між гетевською ідеєю «світової літератури» і вагнерівської міфотворчості. Визначається роль «Фауст-увертюри» як інтонаційно-семантичного ядра музичних драм Р. Вагнера.

The forms of cultural dialogue between Goethe and Wagner are brought to light basis on nearness of their artistic and aesthetic world outlook and imagery and sens constants. There are determined the points of intersection between Goethe's idea of the «world literature» and Wagner's myth creation. Also is defined the role of the overture «Faust» as an intonation and semantic nucleus of R. Wagner's music drama.

На рубеже XX и XXI вв. в музыковедении, литературоведении и эстетике усилилось внимание к изучению наследия И.В. Гете, в том числе в плане разнообразных параллелей между ним творчеством художников XVIII/XIX – XX вв.: Л. Бетховена, Й. Брамса, Г. Вольфа, Г. Малера, Ф. Шуберта, Г. Гейне, М. Лермонтова, В. Набокова. Об актуальности данной проблематики свидетельствует опубликованный в Санкт-Петербурге в 2004 г. сборник статей, посвященный 250-летию со дня рождения немецкого поэта. В нем представлены материалы докладов межвузовской научной конференции «Гете и музыка», проходившей в рамках международного семинара совместно с Гамбургской высшей школой музыки и театра в 1999 г. Нынешняя конференция в рамках Харьковских ассамблей подтверждает неистощающийся интерес к этой теме

В отечественном музыкознании параллели между Гете и Вагнером проводились лишь косвенно, через общее для художественной Европы понятие фаустианства. Более того, они осуществлялись в контексте панорамы оперы XIX века и даже под таким углом зрения не специализировалась. Примером может служить оригинальная статья М.Р. Черкашиной-Губаренко, где обобщены многообразные фаустианские характеры романтической эпохи посредством юнговских архетипов. Целостный взгляд на творчество Вагнера в свете его культурного диалога с художественно-эстетическим наследием Гете до сих пор отсутствует. Это кажется парадоксальным на фоне ставших уже

традиционными сопоставлений вагнеровских идей и философско-эстетической мысли Германии XIX века, представленной именами Шопенгауэра, Ницше, Фейербаха, а также контекстуальных связей немецкого композитора и крупнейших музыкантов и литераторов второй половины XIX и рубежа XIX – XX вв. [8; 10; 11; 12; 14]. Таким образом, объектом исследования является культурный диалог Гете и Вагнера; предметом – формы его проявления.

Взгляд на гигантские фигуры Гете и Вагнера с исторической дистанции мгновенно схватывает присущий каждому из них духовный универсализм, обусловивший их колоссальное воздействие на европейскую культуру. Ключевые произведения этих творцов стали символами, аккумулирующими колоссальный интеллектуально-художественный опыт. В этом плане «Фауст» Гете, «Тристан и Изольда», тетралогия «Кольцо Нибелунга», «Парсифаль» Вагнера могут быть поставлены в один ряд, поскольку стали выражением выдающихся явлений и событий культуры. Если Гете стал создателем европейского фаустианства, то его соотечественник породил столь же всеобъемлющее вагнерианство, оказывавшее на современников почти гипнотическое воздействие. Так, в одном из писем 1893 г. Дебюсси признавался, что его работа над «Пеллеасом и Мелисандой» продвигается слишком медленно, потому что ему мешает «призрак старого Клингзора, другими словами, Р. Вагнера» [12, с. 68]. Сказанное может служить импульсом к дальнейшим сопоставлениям Гете и Вагнера не с точки зрения непосредственного воздействия «веймарского классика» на «веймарского романтика», а их культурно-типологического родства. Выявление сути этого родства составляет перспективу диссертационного исследования; статья мыслится как подступ к этой работе. В соответствии с этим следует исходить в проводимых параллелях из объективного совпадения ключевых мировоззренческих позиций Гете и Вагнера, музыкально-критического наследия композитора, пронизанного гетевскими и фаустовскими мотивами, и его музыкального творчества.

О глубочайшем родстве Гете и Вагнера свидетельствуют их интеллектуально-духовные и эстетические позиции, выраженные как в художественном творчестве, так и в многочисленных высказываниях научного и публицистического плана. Так, Гете, размышляя о природе, которую он видит повсюду, пишет: «Природа! Окруженные и охваченные ею, мы не можем ни выйти из нее, ни глубже проникнуть» [9, с. 37]. Этой мысли Гете соответствует высказывание Вагнера: «Природа порождает и творит произвольно и непреднамеренно, подчиняясь лишь необходимости», «... все произвольное и непреднамеренное вытекает из естественной потребности, лишь в ней основа жизни» [5, с. 143]. Столь же сходны мнения Гете и Вагнера об универсальности

искусства будущего. Например, в беседе с Эккерманом 31 января 1827 г. Гете выдвигает тезис о мировой литературе: «Национальная литература сейчас мало что значит, на очереди эпоха всемирной литературы, и каждый должен содействовать скорейшему ее наступлению». И далее: «Но и при полном признании иноземного нам негоже застревать на чем-нибудь выдающемся и почитать его за образец. Негоже думать, что образец - китайская литература, или сербская, или Кальдерон, или „Нибелунги“» [16, с. 214-215]. В продолжение этой мысли приведем высказывание Вагнера, содержащееся в статье «Немецкая опера»: «В конечном счете мастером станет тот, кто будет писать не по-французски, не по-итальянски, но и не по-немецки» [11, с. 36]. В «Произведении искусства будущего» байройтский мастер выделяет в истории развития человечества два основных момента: родовой, национальный и сверхнациональный, универсальный. Вторая тенденция, по его мнению, получит свое завершение в будущем, а первая тенденция нашла свое завершение в прошлом [5, с. 159]. Аналогичных взглядов Гете и Вагнер придерживаются в суждениях об искусстве античности. В упомянутой беседе с Эккерманом Гете высказывает следующее мнение об эстетической ценности античного наследия: «Испытывая потребность в образцах, мы, поневоле, возвращаемся к древним грекам, ибо в их творениях воссоздан прекрасный человек. Все остальное мы должны рассматривать чисто исторически, усваивая то положительное, что нам удастся обнаружить» [16, с. 215]. Так же восторженно об искусстве древних греков отзывается Вагнер: «Перед каким явлением мы останавливаемся с чувством большего стыда за бессилие нашего легковесного искусства, чем перед искусством греков? Мы смотрим на него, на это искусство любимцев любвеобильной природы, совершенных людей, ярко и победно свидетельствующих о творческих силах матери-природы вплоть до унылой поры современной модной культуры, — на это искусство смотрим мы, стараясь понять, каким должно быть произведение искусства будущего!» [5, с. 160].

Генрих Гейне определил время Гете и Шиллера как *Kunstperiode*, когда господствующей была идея искусства и поэзии как творческого понимания жизни, а не как воспроизведение действительности. Комментируя высказывание Гейне, А. Аникст подчеркивает, что «художественное произведение должно не столько изображать, сколько выражать сущность явлений жизни» [1; с. 67]. Подобное осмысление жизни и творчества характерно для Вагнера, который в своих художественных и музыкально-критических сочинениях воплощает отвлеченные идеи в чувственно наглядных образах. Отсюда, очевидно, смыслообраз «волшебного зеркала», введенный в контекст оперы «Летучий Голландец», любовные сцены «Тристана и Изольды», тетралогия «Кольцо Нибелунга». В труде «Опера и драма» Вагнер проводит идею

магического зеркала, уподобляя невинность во взоре женщины «бесконечно ясному зеркалу, в котором мужчина видит только способность к любви вообще, до тех пор, пока не заметит в нем своего собственного отражения» [4, с. 337]. Брюнгильда видит себя отражением Зигфрида, подобно отражению в водах ручья, и тем самым *Liebesblick* смыкается с идеей женщины как бесконечно ясного зеркала, заявленной композитором в названном груде («Зигфрид», финальная сцена III действия, ариозо Брюнгильды). Аналогия такого рода встречается в тетралогии неоднократно. Например, она фигурирует в качестве одного из звеньев драматургии взглядов I акта «Валькирии». Так, Зиглинда в III сцене обращается к своему брату и возлюбленному: «В ручье видала черты свои, теперь их снова я вижу в лице твоём как в ручье» (перевод И. Тюменева). В драме «Зигфрид» эта тема связана с любовью Зигфрида к природе и поиском им родителей. Не случайно поэтому в финальной сцене драмы главный герой увидел в Брюнгильде черты матери, которую он так долго искал.

Воплощение эстетического мира Гете и Вагнера отвечало единому для обоих художественному идеалу – при наличии индивидуальных черт у каждого из них. Ал. В. Михайлов характеризует сверхзадачу немецкого писателя следующим образом: «Гете никогда не заботился о самовыражении – и он даже не хотел бы, чтобы в его созданиях отразилась личность именно поэта». И далее: «... ему хотелось быть человеком, который отражал бы в себе бытие – настолько полно и подробно, чтобы между человеком и бытием складывался разговор равных» [13, с. 5]. Сходное отношение к творчеству является основой произведения искусства будущего у Вагнера, эстетические идеи которого неразрывно связаны с онтологическим уровнем антропологической философии. Таким образом, общими для двух немецких художников становятся цельность отражения мира, восприятие единства мировой культуры, что приведет к появлению теоретических обобщений – тезиса о мировой литературе у Гете и мифотворчества у Вагнера. Р. Декарт говорил: «Хвалите не открытия, а методы, которыми эти открытия сделаны» [7, с. 181]. Универсальный метод Гете дал возможность выдвинуть концепцию всепроникновения жизни [7, с. 181], идею единого пространства культуры. Явления культуры рассматриваются обоими художниками сквозь призму сенсорной деятельности естественного человека, вернувшегося к своей природной сущности и гармонически развивающегося в согласии с природой. Так, в «Морфологии растений» и «Учении о цвете» Гете раскрывает не только свои естественнонаучные, но и эстетические воззрения. В высказываниях о музыке в переписке с Цельтером он опирается на естественные восприятия органов чувств. Описывая модель произведения искусства будущего, Вагнер апеллирует к его восприятию естественным человеком. Композитор репрезентирует взгляд на искусство как хоровод трех сестер – танца,

поэзии и музыки [5, с. 164]. В конечном счете, это приводит обоих художников к идее синтеза искусств – Вагнер в теоретических работах провозглашает идеал *Gesamtkunstwerk*, у Гете синтез искусств выражается в его интересе, прежде всего, к творчеству Моцарта. Он делает попытку написать либретто продолжения «Волшебной флейты», рассуждает о создании музыки к своему «Фаусту» зальцбургским гением. Г. Волков пишет: «... Гете, Гегель, больше чем кто либо другой из их современников, сделали для синтеза культуры, для ликвидации раздела основных потоков духовного творчества, для становления целостного восприятия мира... С этой точки зрения их наследие и их жизнь представляют для нас особый интерес и ценность» [7, с. 181].

Внимание Вагнера к творчеству Гете отражено в его многочисленных высказываниях на страницах теоретических трудов, глубоком знании переписки Гете с Шиллером, идей немецкого поэта в «Разговорах с Гете», записанных Эккерманом. В «Произведении искусства будущего» композитор ссылается на разговор Гете с Эккерманом 27 января 1824г., где немецкий поэт насчитал в своей долгой творческой биографии всего четыре счастливых недели [5, с. 203]. В статье «О назначении оперы» немецкий композитор пишет, что Гете при известии о смерти Моцарта «счел навсегда утраченными все огромные перспективы музыкальной драмы, которые ему открыл „Дон Жуан“» [3, с. 548]. Это вагнеровское высказывание отсылает нас к переписке Гете и Шиллера (письмо Гете от 30 декабря 1797г). В работе «Об актерах и певцах» байройтский мастер упоминает о письме Ф. Листа (1851) относительно плана создания национального театрального фонда имени Гете, что также отражает его интерес к личности немецкого поэта [2, с. 585].

Глубокое знание и эмоциональное отношение к знаменитой трагедии подтверждает неоднократное цитирование ее фрагментов в качестве иллюстраций к теоретическим воззрениям композитора. Отмечая, что Гете производил неприятное впечатление неестественным чтением своих стихов, а о Шиллере известно, что, читая свои пьесы, он впадал в излишний пафос, Вагнер переходит к вопросу о повышенной аффектации – главному недугу современного немецкого театра. По мнению байройтского гения, хотя Гете «в некоторых случаях и сам не избегнул подобной опасности», именно он указал нам на этот порок [2, с. 588]. Так, Фауст в одноименной трагедии дает глубокомысленный ответ на вопрос, может ли научить комедиант проповедника ораторскому искусству: «О да! Коль проповедник – сам комедиант» (пер. Б. Григорьева). Цитируя это изречение как имеющее и переносный смысл, Вагнер называет «проповедниками» «всех, кто, служа высокому призванию, считает своим долгом аффектацией в речи и поведении подчеркнуть особую значительность этого служения». «Комедиантом» он

предлагает именовать такого артиста, который, «завладев чужой сутью и чужим поведением, всерьез пытается создать ложное впечатление о собственной личности, вместо того чтобы своим искусством объективировать чужую ему индивидуальность как таковую». Подобных «комедиантов», по мнению композитора, мы встречаем на каждом шагу не только в театре, но и в действительной жизни [2, с. 589]. В связи с этим композитор задается вопросом: «Где же в современном мире мы можем найти естественного человека с непосредственным поведением и переживаниями?» И дает на него ответ: «Неискаженный облик естественного человека мы встречаем теперь разве только в самых низменных сферах жизни и, более того, лишь в быту низших кругов, и да не испугает нас поэтому заявление, что только в тех пьесах, где показана жизнь этих кругов и отражены характерные для нее мотивы, актерское искусство обнаруживает оригинальность» [2, с. 590]. Поэтому настоящее искусство Вагнер усматривает в кукольных ярмарочных спектаклях Касперле – колыбели немецкого театра. На традиции кукольных народных представлений опирается трагедия «Фауст» Гете, что определило ее национальную почвенность и своеобразие героев. В работе «Об актерам и певцах» Вагнер называет трагедию «Фауст» Гете пьесой «высочайшего поэтического звучания» [2, с. 591], именно она, согласно его мнению, является испытанием, которое определяет естественность и даровитость актера. Байройтский мастер предлагает призадуматься, почему «подлинно немецкая оригинальная пьеса высочайшего поэтического звучания» не заняла достойного места на отечественных подмостках, почему немецкие критики оказались в состоянии сделать лишь один вывод: «Гете не был драматургом!» [2, с. 591]. Произведения Вагнера также считались неудобными для постановок в рамках музыкального театра, и в этом мы усматриваем близость театрально-эстетических позиций двух великих мастеров, свидетельствующих о близости их понимания природы трагедии.

Главный герой «Фауста» осмыслен композитором и как аллегорический образ. О поэзии, которая вышла из содружества с танцем и музыкой, он пишет как о Фаусте в женском обличье: «И вот, одинокая и угрюмая, поэзия осталась сидеть в мрачной комнате при коптящей лампе, подобная Фаусту (но только в женском обличье), стремившемуся среди пыли и старья уйти от бесплодной работы мысли, от вечной муки сменяющих друг друга представлений и игры воображения в живую жизнь и прочно стать действительным человеком среди действительных людей с плотью и кровью» [5, с. 198].

В цикле статей «Публика и популярность» Вагнер поднимает вопрос об адекватности и разнообразии восприятия театральной публики: «Одного пленяет пестрый балет, другого – остроумная пьеса, построенная на интриге, а

их соседей все это может оставить равнодушными» [6, с. 635]. Остроумное решение этой проблемы композитор находит в советах директора театра в прологе к «Фаусту». Вагнер здесь не цитирует Гете. Однако из контекста следует, что байройтский мастер подразумевал именно эти строки:

Пусть массу масса привлекает!
Пусть каждый кое-что на вкус получит свой!
Кто много предложил, тот многим угождает --
И вот толпа идет, довольная, домой.
Смелее все в куски мельчайшие крошите --
И этот винегрет успех доставит вам.
(Пер. Н.А. Холодовского).

Неоднократное обращение к трагедии Гете в качестве музыкального прочтения -- семь пьес ор.5 к «Фаусту» Гете (1832), создание двух редакций «Фауст-увертюры» (1840, 1855) -- свидетельствует о глубочайшем интересе Вагнера к этому произведению. Как показал анализ увертюры, это сочинение сфокусировало мировоззренческие и художественные искания композитора и в общеэстетическом, и в специфически интонационном плане. Не случайно Вагнер обращается к художественному прочтению гетевской трагедии в переломные моменты своей творческой биографии. В увертюре сконцентрированы многочисленные образно-смысловые параллели ко всему творчеству байройтского мастера; более того, здесь возникают столь явные предвосхищения музыкального материала будущих опер, в частности «Тристана», что они принимают почти цитатный характер. Существование в оперных сочинениях композитора интонационных параллелей в отношении «Фауст-увертюры» позволяет перейти от некоторых общегуманитарных аналогий, возникающих в процессе изучения творчества двух крупнейших представителей немецкой культуры, к конкретно-текстовому уровню анализа. Уже первый аккорд увертюры в мелодическом изложении -- малый с уменьшенным -- является предвестником главной лейтгармонии драмы «Тристан и Изольда». Музыкальная фабула увертюры содержит тристановские интонации лейтмотивов любви и смерти:

- Liebesblick (побочная партия);
- томления (заключительная партия);
- Todesmotiv, Liebestod, лейтмотив яда и мотив напитка (тема-зерно и ее последующие трансформации);
- Liebestod (интонации в составе тем связующей и побочной партий, подголосок фаготов из связующей, вторых скрипок -- в заключительной).

В увертюре прослеживаются драматургические арочные связи с операми Вагнера 40-х гг.: «Летучий Голландец», «Тангейзер» и «Лоэнгрин». Зона неустоя – характеристика мятущейся души – преобладает в музыкальном портрете главного героя оперы «Летучий Голландец» и является одним из ведущих драматургических начал в увертюре «Фауст». В «Тангейзере» диалектически противопоставлены друг другу два мира – духовный и чувственный, в увертюре эта антитеза выражена на уровне тематизма побочной партии (хорал и *Liebesblick*). Семантическое амплуа хорала как символа святости и лейтгармония уменьшенного септаккорда как знак трагического и зловещего одновременно – отсылают нас к драматургии оперы «Лоэнгрин».

Смысловая полисемантичность основной темы увертюры в вариантных проведениях темы-зерна и главной партии подтверждается аллюзиями к лейтмотивам, которые обладают сходным интонационно-семантическим смыслом:

- лейтмотив Божьего суда из оперы «Лоэнгрин»;
- Todesmotiv (драма «Тристан и Изольда»);
- вариантное проведение лейтмотива проклятия кольца в «Траурном марше» из оперы «Гибель богов»;
- лейтмотив яда и мотив напитка (драма «Тристан и Изольда»);
- лейтмотив горя Брюнгильды («Гибель богов»).

Наличие интонационных параллелей к музыкальным драмам Вагнера позволяет мыслить увертюру «Фауст» символическим ядром всего наследия композитора. Его развертывание происходит в произведениях, непосредственно связанных со словом и сценическим действием. Иначе говоря, избирая в качестве программы своего инструментального произведения трагедию Гете, Вагнер выделяет в ней и интонационно осмысливает те образно-смысловые сферы, которые затем, в условиях иных сюжетов и персонажей получают широкое развитие и умножение, неся в своих генах память о литературном первоисточнике. На этом основании вполне допустимо утверждение, что наряду с образно-смысловыми сферами, обычно именуемыми “тристановской”, “зигфридовской”, “парсифалевской”, в них существуют “вечно женственное”, “мефистофельское”, “фаустовское” начала, которые отсылают нас к мировоззренческим основам Гете, персонифицированным в его трагедии. Помимо интонационных идей, в «Фауст-увертюре» возникают композиционные, имеющие как структурное, так и смысловое значение. Формируется мышление микротематическими единицами в рамках крупных интонационно-семантических блоков, которое предвосхищает логику лейтмотивной системы, открывшейся перед композитором как путь к мифотворчеству и музыкальной драме.

В связи с вышеизложенным подведем некоторые итоги. На родство философско-мировоззренческих и художественных устремлений указывают:

- компаративный анализ многочисленных высказываний Гете и Вагнера научного и публицистического плана;
- знакомство Вагнера с перепиской Гете с Шиллером и с разговорами Гете с Эккерманом, содержащими емкие эстетические воззрения;
- неоднократное цитирование фрагментов знаменитой трагедии в качестве иллюстраций к теоретическим работам немецкого композитора;
- неоднократное обращение Вагнера к трагедии Гете в качестве ее музыкального прочтения;
- формирование в произведении, отражающем основные смыслообразы гетевской трагедии («Фауст-увертюра»), индивидуального интонационного словаря, неизменно сохраняющего в последующих музыкальных драмах семантическую и мирозерцательную связь с питающим их литературным первоисточником;
- предвосхищение в увертюре «Фауст» логики лейтмотивной системы, лежащей на пути к мифотворчеству и музыкальной драме.

Приведенные наблюдения свидетельствуют о многообразии форм культурного диалога Гете и Вагнера, позволяя мыслить их в единой горизонтالي немецкой художественно-эстетической традиции.

Литература

1. Аникст А. Художественный универсализм Гете: К 150-летию со дня смерти // *Вопросы литературы*. – 1982. – №3. – С. 54-83.
2. Вагнер Р. Об актерах и певцах // *Рихард Вагнер. Избранные работы*. – М.: Искусство, 1978. – С. 567-624.
3. Вагнер Р. О назначении оперы // *Рихард Вагнер. Избранные работы*. – М.: Искусство, 1978. – С. 540-566.
4. Вагнер Р. Опера и драма // *Рихард Вагнер. Избранные работы*. – М.: Искусство, 1978. – С. 262-493.
5. Вагнер Р. Произведение искусства будущего // *Рихард Вагнер. Избранные работы*. М.: Искусство, 1978. – С. 142-261.
6. Вагнер Р. Публика и популярность // *Рихард Вагнер. Избранные работы*. – М.: Искусство, 1978. – С. 625-652.
7. Гавришків Б. Й. –В. Гете про національне та інтернаціональне в літературі // *Всесвіт*. – 1978. – №6 – С.181-182.
8. Гачев Д. Вагнер и Фейербах // *Гачев Д. И. Статьи. Письма. Воспоминания*. – М.: Музыка, 1975. – С. 39-57.
9. Гете. Избранные философские произведения. – М.: Наука, 1964. – 520с.

-
10. Кенигсберг А. К. Вагнер и Шопенгауэр // Музыка западной Европы. Классика и современность (творчество, исполнительство, педагогика). – К., 1994. – С. 67-75.
 11. Левик Б. Рихард Вагнер. – М.: Музыка, 1978. – 446с.
 12. Лосев А. Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем (В связи с анализом его тетралогии «Кольцо Нибелунга») // Вопросы эстетики. – М.: Искусство, 1968. – Вып. 8. – С. 67-196.
 13. Михайлов Ал. В. Гете, поэзия, «Фауст» // И. В. Гете. Фауст. Лирика – М.: Художественная литература, 1986. – С. 5-12.
 14. Попкова. Л. Хроника «звездной дружбы». Фридрих Ницше и Рихард Вагнер // Музыкальная жизнь. – Вып. № 17-20. – С. 18-21; 21-23; 21-23; 21-22.
 15. Черкашина-Губаренко М. Західно-європейська та російська опера ХІХст. // Чотири століття опери. Оперні школи ХІХ-ХХ ст. Науковий вісник НМАУ. – Вип. 13. – К., 2000. – С. 4 – 12.
 16. Эккерман И. П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни / Перевод с немецкого Н. Ман / Вступительная статья Н. Н. Вильмонта; Комментарии А. А. Аникста / – М.: Художественная литература, 1986. – 672 с.

УДК 782.1: 8-12 Г 7Ф

И. Демина, Н. Торелик

РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ГЕТЕВСКОГО «ФАУСТА» В ОДНОИМЕННОЙ ОПЕРЕ Ш. ГУНО

Исследуются особенности преломления религиозно-философской концепции «Фауста» Гете в опере Ш. Гуно.

Досліджуються особливості втілення релігійно-філософської концепції «Фауста» Гете в опері Ш. Гуно.

Peculiarities of refraction of the religions-philosophic conception of Goethe's "Faust" in Guano's opera are studied.

Париж, 1851 год... «На больших бульварах – точнее, на бульваре Тампль – открылся новый театр, получивший название Лирического. С ним связано рождение нового жанра – французской лирической оперы ...» [11, с. 72]. Таким стал «Фауст» Ш. Гуно, в основу которого легла первая часть одноименной гетевской трагедии с ее романтической любовно-лирической фабулой.

Появление трагедии Гете во французской лирической опере вызвало неоднозначную оценку у критиков, поскольку достоинства последней, прежде всего, рассматривались в контексте философских глубин гетевской концепции. В этой связи, упреки, сделанные композитору Р. Вагнером, А. Серовым, А. Герценом, М. Салтыковым-Щедриным, а впоследствии и блестящим исполнителем партии Фауста – Л. Собиновым, во «внешней сентиментальности, поверхностности», «конфетности» представляются недостаточно обоснованными, вытекающими из непонимания задач, которые ставил перед собой Гуно.

Впрочем, наряду с насмешками критиков, умалявшими самую суть оперы, возникают мнения не менее почтенных авторов, придерживающихся противоположной точки зрения. Среди них – П. Чайковский. Вспоминая о Гуно, он охарактеризовал его как «одного из немногих композиторов, которые пишут не из предвзятых теорий, а по внушению чувства» [5, с. 140], и подчеркнул: «Невозможно отрицать, что “Фауст” написан если не гениально, то с необычайным мастерством и не без значительной самобытности» [5, с. 141]. «Редко выступая как дирижер с исполнением чужих произведений, П. Чайковский дирижировал “Фаустом” в Московском Большом театре в 1892 г., что, безусловно, свидетельствует о его больших симпатиях к этому произведению» [5, с. 141-142]. Несомненно, такое «почитание» «Фауста» Гуно связано с родством творческих натур художников. Вслед за создателем французской лирической оперы, Чайковский выстраивает свои оперные концепции на основе принципов, присущих, в том числе, и лирической опере Гуно. И в этом контексте сравнивать философ-

скую трагедию Гете с оперой Гуно так же нелепо, как предъявлять «претензии» к Чайковскому в том, что пушкинская «энциклопедия русской жизни» (В. Белинский) в оперной версии ограничивается лишь лирическими сценами.

Размышляя о соотношении оперного жанра и трагедии Гете, укажем на изречение, воспроизведенное в критической полемике: «публика, не читавшая трагедии, – тепло принимала оперу» [6, с. 168]. И это естественно, поскольку последняя изобилует поразительными красотами, яркостью характеров. В данном случае восприятие оперы Гуно идет не из привязанности к литературному первоисточнику, а на основе оценки самого произведения как явления талантливого. Очевидно, проступает ошибка рассмотрения оперы Гуно с точки зрения философских глубин трагедии Гете, ибо они «несоизмеримы по философскому содержанию. ... И дело не столько в превосходстве дарования поэта над дарованием композитора, сколько в коренном различии жанров и структур обоих Фаустов» [7, с. 119]. Эту мысль высказывает один из исследователей оперы – Г. Исаханов, считая, что «трагедия стала лишь канвой для лирико-драматической оперы ...» [7, с. 119].

Трагедия Гете изобилует многочисленными жанровыми разновидностями. О. Шапарчук отмечает, что гетевский «Фауст» «вобрал в себя литературные (Фаусты Народной книги, трагедии Марло, пьес Мюллера и Лессинга, романа Клингера), сказочно-мифологические (античные, библейские, средневековые мифы, легенды) источники, философские, религиозные, социальные идеи» [16, с. 17]. «Фауст» Гете является полижанровым произведением, вмещающим «черты мистерии, моралите, миракля, трагедии, эпической поэмы, мещанской, исторической, философской драмы, рыцарского романа, классической комедии» [17, с. 15] и представляющим «сложно организованное “мифологическое пространство” различных пластов культуры, где органически взаимосвязаны мифология и современность» [16, с. 12]. Сложность такой жанровой неопределенности для оперной интерпретации заключалась еще и в том, что гетевский «Фауст» не имеет завершенного, последовательно развиваемого сюжета а «действие перемежается с его толкованиями, что ... противопоставлено для динамики театральнo-сценического конфликта» [7, с. 123]. На это указывал и сам автор произведения, признавая, что «скорее удаляя его от театра, чем приближал к нему» [цит. по: 7, с. 123]. Данный факт объясняет и провал попытки написания оперного либретто для композитора Эбервейна самим Гете (на основе I-ой части «Фауста»), который считал, что «чем поэтическое произведение несуразнее и непостижимее для разума, тем оно лучше» [18, с. 522]. В этом контексте упреки, так рьяно звучавшие в адрес Гуно, представляются тенденциозными, ибо направление, в котором создавал свою оперу композитор, находилось в рамках

не только общеромантической, но и национально-стилевой французской традиции.

В связи с изложенным возникает вопрос: в какой мере лирическая опера Гюно, сохраняющая активную внешне-сценическую драматургию, с типичной для французского театра зрелищностью, пышностью, игровой стихией воссоздает религиозно-философскую концепцию Гете.

Гете стал знаковой фигурой для эпохи романтизма, а идеи и образы, претворенные в трагедии «Фауст», «нашли отзвук» в произведениях Дж. Г. Байрона и М. Лермонтова. Возникло гетевское фаустианство, а образ Фауста стал «именем-символом» (О. Шпенглер), «явлением всечеловеческим» (И. Киреевский) как в русской, так и зарубежной культуре, «причем “вибрация” смысла колеблется здесь от чисто немецкого значения этого символа до общеевропейского и даже мирового» [13, с. 49]. Гениальность «не могла не возбудить живейшего интереса проблематикой, психологической сложностью героев, ярким противопоставлением образов добра и зла, привлекала и народными истоками легенды» [13, с. 164].

Создавая «Фауста» на протяжении всей жизни, Гете исследует глобальную обобщенно-философскую проблематику космологического масштаба, связанную с вечными вопросами бытия, выбора нравственного пути, поиска истины. И не случайно автор, столь значимой религиозно-философской концепции, избирает для «Пролога на небесах» (как и для всей истории доктора Фауста), с одной стороны, средневековую легенду о маге и чернокнижнике, с другой – библейский сюжет об Иове, страдания и муки которого определены спором Бога с сатаной о добре и зле, воспроизводимые через судьбы людей, их надежды, чаяния, метания и испытания. Поскольку легенда, на основе которой родилась трагедия Гете, опирается на космологию, связанную с противостоянием Неба и ада, возникает вопрос, кем был Гете, в какой мере в нем сочетались две взаимозаменяемые категории сознания, где на одной чаше весов была приверженность к потустороннему, сопряженная с выбором пути, искушениями судьбы, а на другой – обращение к вере, Истине и Богу, заключающееся в рассудительности и сдержанности взглядов и мнений, помощи людям.

Из анализа гетевских признаний, впечатлений его современников следует, что писатель, как и его романтические последователи, полон внутренних противоречий. Э. Людвиг подчеркивает: «Никогда еще растерзанная противоречиями природа Гете не проявляется с такой силой, как в этот двадцать шестой его год, когда великие полярности характера приходят в резкое столкновение друг с другом и гений поэта вступает в битву жизни» [9, с. 90]. «Две души, о которых гораздо позднее Гете скажет в “Фаусте”, вовсе не вмещают той борьбы, которая происходила в нем. И эту внутреннюю борьбу Гете никогда не

вмещал в одном персонаже. Ни один из гетевских образов не есть Гете. Он всегда воплощал себя в двух противоположных образах ...» [9, с. 96].

«Даже в молодости Гете говорит, что в его произведениях содержатся все радости и горести его жизни, и – совсем как Мефистофель – он пользуется своим искусством, чтобы перенести демонические свойства собственной души на окружающий мир» [9, с. 96]. Подобно тому, как впоследствии М. Лермонтов на протяжении всей жизни будет «формировать» своего «Демона», Гете – весь творческий путь посвятил «Фаусту», осваивая пространство потустороннего мира на собственном опыте. Показателен тот факт, что Гете, до написания им драматической поэмы «Фауст», заинтересовался учением Гернгутовцев, в связи с чем ему начинает казаться, что между ним и Богом установились «самые приятельские отношения» (выражение Эккермана). Гете «привлекают беседы на трансцендентные темы, книги об оккультизме, а также применение и польза целебных снадобий алхимиков. Вовсе не предчувствуя значения своего шага, стремясь не столько к спасению души, сколько к знанию, он старается найти доступ в область потустороннего. Он усердно читает старых мистиков, однако не собирается уверовать в них. Снедаемый действенным любопытством, он потихоньку сооружает самодельную печурку с песчаной ванной и пытается выкристаллизовать лекарственные соли в стеклянных колбах. Так, девятнадцатилетний юноша в некотором смысле смог открыть основы фаустовской алхимии ...» [18, с. 257].

Таким образом, Гете, подобно своим последователям, – Дж. Г. Байрону и Лермонтову, создает особое романтическое пространство – мир фантастики и инфернальности, в основе которого, с одной стороны, заложены проблемы бытия и поиска истины, с другой – демонология как часть космического противостояния.

Поэтому, вполне закономерно, что в творчестве Гете появился образ Фауста, в известном смысле отражающего свойства натуры самого автора, в душе которого – вечный поиск идеала, подчас, соединимый с самоотрицанием. В этом плане «спутник гетевского Фауста – острый, иронический скептик Мефистофель ... философ и интеллектуал» [17, с. 13] – также является воплощением духовных метаний, как главного героя, так и самого поэта. Примером такого «родства» служит признание Гете: «Пусть Бог или черт ... мне все равно, ... ибо он брат мой. И потому во всем своем существе я всегда ощущаю вечного брата, человека, Бога, червя или шута ...» [9, с. 92]. Данный аспект мировоззрения Гете демонстрирует двойственность фаустовского сознания, содержащего столь характерный для романтиков «абсолютный синтез абсолютных антитез» (выражение Ф. Шлегеля). Фауст, как и Мефистофель, – это опосредованное, художественно «переплавленное» мировоззрение самого автора. Все сказанное

свидетельствует о романтичности поэта, которая отразилась в особом, амбивалентном качестве его сознания, равно, как и созданного им легендарного героя. К этому следует отнестись достаточно серьезно, поскольку искренность автора облеклась в признание о том, что «все мои произведения -- лишь отрывки одной большой исповеди» [1, с. 10]. Явным тому доказательством является эпистолярный роман «Страдание юного Вертера», ставший очевидным романтическим опусом поэта. Роман в письмах, заключающий трагическую исповедь об утраченных надеждах в обретении жизненного идеала любви, и по форме, и по содержанию родственен романтическим концепциям, отражающим душевные терзания героя. Однако не следует забывать, что, создавая в своем творчестве универсальную личность (таковой был и сам автор), близкую по духу романтикам и воспринятую ими, Гете оставался на позициях классицизма, считая, что жизнь человека всегда имеет великую цель, которая может быть достигнута. Об этом свидетельствует его «Фауст». По убеждению поэта, «без полезного нет прекрасного, и ... прекрасен лишь тот, кто осознает себя частью единого человеческого мира» [3, с. 60], ибо «деяние -- начало бытия» [2, с. 82]. Это утверждение указывает на то, что он не приемлет дисгармонию в отношениях между личностью и обществом, которые, как известно, резко ограничены и противостоят друг другу в романтическую эпоху.

Говоря о приверженности к христианской вере поэта, вспомним знаковый эпизод, произошедший с ним в Италии. Судно, на котором находился Гете, едва не потерпело крушение в разбушевавшейся морской стихии. Тогда он произнес проповедь о Христе, укрощающем бурю, а всем остальным людям «велел» молиться. После этого, он потерял сознание. Стихия отступила. ...

По какой-то необъяснимой закономерности, замысел «Фауста» у Гуно возник также в Италии (50-е годы XIX века), когда в жизни композитора стоял вопрос выбора пути -- принять искушения светской жизнью или отречься от нее. Напомним, что с октября 1847 г. по февраль 1848 г. «на свете существовал "аббат Гуно", носивший духовное платье, снабженный письмом архиепископа парижского, дававшим ему право проживать в Кармелитском монастыре и проходить, на правах вольнослушателя, курсы богословия при церкви св. Сульпиция» [14, с. 162].

Шарль Гуно, как и Гете, был двупольярной личностью. С одной стороны, это была яркая, светская, публичная фигура в панораме столь же блестящей «столицы мира». «Его парижское происхождение сказывалось в складе ума, живого и непосредственного, в страсти к хлесткому остроумию, в его ярких и независимых суждениях о музыкальных шедеврах» [14, 159]. С другой стороны, композитор оставался глубоко верующим «художником в сутане». Не считая двух томов сочинений в различных жанрах (50 духовных песен и свыше 150

хоралов), им написаны четыре мессы и две оратории – «Искушение» (1867) и «Смерть и Жизнь» (1886). Незадолго до окончания последней, Гуно сообщал в письме другу: «Я больше не буду писать для театра. Работа, которую вы у меня видите на пюпитре, над которой я сейчас тружусь, будет одной из наиболее значительных среди всех моих произведений. ... Это – оратория с реквиемом. Ее сюжет: смерть и жизнь. ... Об этом сюжете я долго размышлял, он меня интересует с каждым днем все больше и больше...» [14, с. 169].

В оперной концепции Гуно великий памятник литературы Гете претерпела множественные изменения. Они, прежде всего, обусловлены спецификой романтической эпохи, особенностью которой, с одной стороны, явились сконцентрированность вокруг личной драмы героев, обрисовка множественных граней их души. С другой, – жанрово-типологическими признаками, сказавшимися не только в воплощении любовно-лирических коллизий, но и раскрытии противоречий внутриобразного порядка. И действительно, появление гетевской трагедии во французской опере, на первый взгляд, представляется несколько парадоксальным, поскольку французский театр в своей основе не тяготел к философским обобщениям, поскольку «до конца XVIII века французская опера была сказочной, то есть мифологической, ... представляя собой удобный материал для создания эффектного зрелища» [12, с. 111].

Однако эстетические установки Гуно не только не противоречат основным принципам драмы эпохи романтизма, но находятся в их русле. Достаточно сравнить положения о таком типе драмы, изложенные теоретиками французской и немецкой школ – В. Гюго, Ш. Гуно и Ф. Шлегелем, И. Гете, чтобы понять эту очевидную общность устремлений. В. Гюго в предисловии к пьесам «Кромвель» и «Рюи Блаз», ставшим своеобразным манифестом романтической драмы, отмечал: «Главнейший принцип ... в условиях романтической эпохи связан с показом двойственности человека, борьбы в нем двух начал – “зверя и Бога, зла и добра”. Это задача, по его представлению, должна быть разрешена через стремление «вложить в людей, в их характеры – страсти, которые развивают характеры и изменяют людей; и, наконец, порождать из столкновения этих характеров и страстей ... человеческую жизнь, то есть, великие, ничтожные, горестные или ужасные события» [3, с. 294]. Духовные искания романтиков во многом определялись вопросами веры, поэтому возникает ассоциация с «... главнейшей, и ... особенно примечательной тенденцией романтизма – когда искусство изнутри себя самого ... порождает религию, перерастает в мистериальное действо» [10, с. 170]. Гуно подчеркивает: «Вы можете заметить религиозную линию во всех моих операх и других сколько-нибудь значительных произведениях. Например: сцена в церкви в “Фаусте”, “Полиевкт” также без

сомнения опера религиозная. Может быть, отчасти из этих соображений я отказался писать для театра ...» [14, с. 169].

Высказывания представителей французской школы пересекаются с аналогичными точками зрения в немецкой эстетике. Так, новый тип романтического театра, связанный с появлением христианской трагедии, был предсказан Ф. Шлегелем, который формулирует «концепцию христианской (религиозно-философской) трагедии как высшего рода современного театра с особым типом драматической развязки: когда из смерти и страдания возникнет новая жизнь и просветление, преобразование внутреннего человека» [15, с. 33]. О финале II-ой части своей трагедии Гете скажет: «В этих стихах»³⁹, — ключ к спасению Фауста. В нем самом эта все более высокая и чистая деятельность до последнего часа, а свыше — на помощь ему — нисходит вечная любовь. Это вполне соответствует нашим религиозным представлениям, согласно которым не только собственными усилиями заслуживаем мы вечного блаженства, но и милостью Божьей, споспешествующей нам. Думается, ... что финал — вознесение спасенной души — сделать было очень нелегко и что, говоря о сверхчувственном, едва только чаемом, я мог бы расплыться в неопределенности, если бы не придал своим поэтическим озарением благодетельно ограниченную четкую форму христианско-церковных преданий и образов» [18, с. 429].

Точка зрения Гете созвучна принципам христианской романтической драмы Гюго, заключенных в противоборстве «двух враждебных начал — Божественного и дьявольского, которые всегда противостоят друг другу и спорят за человека от колыбели до могилы» [3, с. 112]. Это положение позволяет говорить о новой разновидности музыкальной лирической драмы — романтической драмы христианского типа, в которой противоречия сконцентрированы через конфликт внутриобразного порядка. Показательно, что Гуно для своей оперы избирает I-ую часть трагедии Гете, с ее субъективной, лирико-трагической концепцией и выдвигает в центр произведения судьбу героини, которая является стержневой для драматургии данного сочинения. Не случайно в Германии опера Гуно стала называться «Маргарита». Тем не менее, при всей лирической определенности, она опирается на христианскую трагедию, ибо через трагедию главной героини раскрываются основные конфликтные «параметры» христианского мифа. Логика, по которой выстраивается путь Маргариты, движется от

³⁹ Спасен высокий дух от зла
Произвольным Божиим:
«Чья жизнь в стремленьях вся прошла,
Того спасти мы можем».

А за кого любви самой
Ходатайство не стынет,
Тот будет ангелов семьей
Радушно в небе принят.

«Фауст» И.-В. Гете. II часть. Перевод Б. Пастернака.

иллюзорно-чувственной, любовной магии к грехопадению, а затем жертвенно-му искуплению, очищению и преображению.

Этот процесс имеет не только сценическое, но и музыкально-концептуальное воплощение. В драматургии оперы параметры Божественного и адского даны в противопоставлении двух жанрово-тематических начал: молитвенно-хорального и скерцозно-игрового. Молитвенно-хоральный пласт раскрывается в медитативно-возвышенных темах (Валентин, Маргарита, Зибель), олицетворяющих божественное. Связанный с миром людей, он характеризуется ярко выраженным ламентно-декламационным интонированием. Скерцозно-игровой полюс получает воплощение во множественных жанровых трансформациях (марш, пляс, серенада, вальс), соотнесенных с миром Мефистофеля. Эти темы в своей основе инструментальны. Персонализация Божественного и дьявольского начал «осуществляется почти как иллюстрация средневековой антитезы души и тела: вокальное – “*musica humanus*”, инструментальное и танец – буквально «нижний мир» по христианской модели, т. е. “*musica instrumentalis*”» [8, с. 306-307].

Тема заклинания Мефистофеля из финала II-го действия, «стоит особняком» среди скерцозно-игрового пласта, характеризующего дьявола, ибо по своей «интонационно-жанровой природе» она кантиленна. При этом мелодическая красота данной темы и ее изысканность есть лишь внешний показатель, поскольку она (как и остальные тематические образования) является «темой-оборотнем», раскрывающей сущность Мефистофеля в различных лирических модификациях (серенада Мефистофеля, сцена Вальпургиевой ночи). Тема заклинания, прославляющая искушение чувственной, греховной любовью, в апофеозе оперы преобразуется в гимническую молитву-восхождение, олицетворяющую Божественное спасение в выборе Маргариты.

Не менее ярко космическая взаимосвязь Божественного и дьявольского проявляется во вступлении к опере, из симфонической концепции которого вырастает музыкально-драматургическая логика произведения. Конфликт Божественного и сатанического, спроецированный в монотему, открывающей интродукцию, воссоздается в масштабе всей оперной композиции. Он, в объеме программно-симфонического пролога, отражает два образа мира: мир космический (света и тьмы) и людской (духовных блужданий и преображения).

Жанрово-тематическим источником монотемы – строгий хорал, постепенно формирующийся из нижнего регистра в гармоническую вертикаль. По мере развития внутри хорального четырехголосия возникает самостоятельное хроматическое темообразование, которое, произрастая в горизонтальном пространстве, как бы «изнутри» «разрушает» вертикальную структуру, составляя зашифрованный графический крест. Образно-смысловая символика, связанная с идеей

креста, создается двумя способами интонационного развития тем. В первом случае, – это вертикаль, олицетворяющая внутреннее духовное восхождение, во втором – горизонталь, ассоциируемая с земным материальным началом. Концентрированность монотемы, включающая, по сути, два жанра – хорал и скрытое скерцо, соответствующие Божественному и дьявольскому началам, указывает на наличие в ней религиозного конфликта. Содержание вступления аналогично гетевскому «Прологу на небесах», в котором Мефистофель – дух отрицания – восстает против Создателя. В оперном вступлении не только «спроектировано» вечное противоборство Бога и сатаны, но и намечено его разрешение, воплощенное в коде.

Противостояние конфликтных начал получает развитие в следующем разделе интродукции, в котором мрачная патетика первого сменяется элегически-романсовым интонированием второго. Звучащая в нем тема-молитва (которую впоследствии исполняет Валентин в I-ом акте) контрастна предыдущей: в отличие от хроматики монотематического источника, в ее структуре преобладает диатоника, а мелодическая линия основана на восходящей секвенции. В ней присутствует некое «родство» с «интонационной фабулой» произведения, которое проскальзывает в скрытой хоральности триольного изложения, особенно явно «проступающее» во втором предложении, когда тема молитвы обогащается дополнительными мелодическими голосами в нижнем регистре и октавными удвоениями в верхнем. И это вполне естественно, если представить, что конфликт Неба и ада раскрывается через судьбы людей и их внутридуховные метания. Словесная конкретика арии Валентина (подразумеваемая в его теме) подчеркивает программность II-ого раздела интродукции, в которой главный герой, с его молитвенным обращением к Богу, уподоблен Иову.

Последовательность контрастных разделов, их зашифрованная программность, придает оперному вступлению характер симфонической поэмы, обобщенно отражающей религиозно-философскую идею. Интродукция является микродрамой оперы, в которой предопределен весь последующий «путь» произведения, включающего: тезис – завязку (данную в монотеме), развитие (раздел Andante), антитезис – (второй раздел интродукции) и результат-развязку (кода).

Конфликт, заложенный в интродукции оперы, кульминирует в сцене перед храмом. Фаустианское противоборство становится отправной точкой в трагедии Маргариты, которая, начиная с пролога, является избранницей и заложницей в сговоре Фауста с Мефистофелем.

В этом смысле, «концепция оперы показывает два пути: путь веры, спасения и путь грехопадения. В опере Гуно Маргарита перед смертью делает подлинно христианский выбор, и обретаемое героиней спасение души – важный

для композитора момент развязки» [8, с. 306]. Гимническое кульминационное соло Маргариты, ее молитвенное обращение к Богу, венчающее финал оперы и сцену с ангелами, с одной стороны, является катарсическим разделом, предшествующим сценической развязке, с другой – представляет, своего рода, мистерию, в которой реализуется «христианский пафос» произведения, заключенный в идее жертвенного искупления и преображения.

Проведенный анализ позволяет говорить о том, что в условиях лирической оперы воплощена христианская романтическая драма, связанная с внутридуховными противоречиями и борениями личности, утверждающая идею Божественного Спасения.

Таким образом, изменения гетевской трагедии, которые присутствуют в версии Гуно, носят, скорее, внешне сценический характер, ибо внутреннее содержание религиозно-философской концепции передано посредством специфики и закономерностей музыкально-содержательной драматургии, отражающей художественные искания романтической эпохи.

Подводя итоги, напомним один из принципов композитора: «в религиозных идеях и чувствах музыка находит наиболее благородные и возвышенные формы» [14, с. 169].

Литература:

1. Гете И. Поэзия и правда. Из моей жизни. – М.: Захаров, 2003. – 736 с.
2. Гете И.-В. Фауст. – М.: Гос. изд. детской литературы, 1956. – 352 с.: ил.
3. Гюго В. Полн. собр. соч. – В 10-ти тт. – Т. II. – М., 1972.
4. Зарубежная литература XIX века: Романтизм: Хрестоматия историко-литературных материалов: Учеб. пособие. / Сост.: А.С. Дмитриев, Б.И. Колесников, Н.Н. Новикова. – М.: ВШ, 1990. – 367 с.
5. Зеленина М.Е. Из истории зарубежной музыки. – М.: Книга, 1976. – 184 с.
6. Исаханов Г. «Фауст» Гуно // Гетевские чтения, 1993. Сб. ст. – М.: 1994. – С. 167-173.
7. Исаханов Г. «Фауст» Гуно. Авторский замысел и сценическое воплощение // Вопросы оперной драматургии. Сб. ст. / Сост. И общ. Ред. Ю. Н. Тюлина. – М.: Музыка, 1975. – С. 118-144.
8. Калошина Г. Христианская тематика и проблемы жанровой эволюции французской оперы и оратории: от истоков к XX веку // Музыкальная культура христианского мира: материалы Международной научной конференции. – Ростов-н/Д: Издательство Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова, 2001. – 500 с.: ил. С. 297-316.
9. Людвиг Э. Гете. – М.: Молодая гвардия, 1965. – 608 с.: ил.
10. Михайлов А. Музыка в истории культуры: Избр. статьи. – М., 1998.
11. Михеева Л.В., Розова Т. Г. В мире оперы. Популярные очерки. – Л.: Советский композитор, 1989. – 168 с.
12. Статьи и рецензии композиторов Франции / Сост. А. Д. Бушен. – Ленинградское отд.: Музыка, 1972. – 376 с.

13. *Фауст-тема в музыкальном искусстве и литературе.* – Новосибирск, НГК, 1997. – 288 с.
14. *Французская музыка второй половины XIX века.* [Сборник переводных работ Ж. Тьерсо, Ж. Комбарье, Э. Истеля, Ш. Кехлина и Ж. Продомма] / Под ред. М. С. Друскина. – М.: Искусство, 1938. – 252 с.
15. Шапарчук О.В. *Арриго Бойто и его оперное творчество. Учебно-методическое пособие для педагогов и студентов музыкальных вузов и вузов искусств.* Ростов-н/Д: Издательство ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, 2004. – 62 с.
16. Шапарчук О.В. *Магический круг доктора Фауста, мага, алхимика и чернокнижника //* *Дипломная работа.* Ростов-н/Д., 1999. – 178 с.
17. Шапарчук О.В. *Музыкальный театр Арриго Бойто: автореф. дис. ... канд. искусств. введений /* Ростов-н/Д., 2004. – 23 с.
18. Эккерман И.П. *Разговоры с Гете в последние годы его жизни /* Пер. с нем. Н. Манн; [Вступит. Статья Н. Н. Вильмонта; Коммент. и указатель А.А. Аникста]. – Ер: Ай-астан, 1988. – 672 с.: ил.

КІНЕЦЬ ФАУСТІВСЬКОЇ ЛЮДИНИ В ХОРЕОГРАФІЧНИХ ПІВОРАХ СПІВВІПЧИЗНИКІВ ГЕТЕ (XX СПОЛІТТІЯ)

Досліджуються філософські універсалії і художньо-стильові особливості трактовки творів Гете за життя автора та їх видозміни на початку XX століття у хореографічних творах його співвітчизників.

Исследуются философские универсалии и художественно-стилевые особенности трактовки произведений Гете при жизни автора и их видоизменения в начале XX века в хореографических произведениях его соотечественников.

The article deals with the research of the philosophic universalism and artistic-stylistic changes in the treatment Goethe's products at a life of the author and their modification in the beginning of XX century in choreographic products of his compatriots.

Балет епохи Просвітництва і панування романтизму (періодів тривалого та плідного життя Гете) повторював теми та образи драматичного театру і літератури. Тільки на початку XX ст. хореографи призупинили зв'язок своїх творів з конкретними сюжетами, відтворення тем та образів за аналогією з драматичним театром і літературою. Це пояснюється загальним оновленням хореографічного театру, коли основою виразності стали не умовні балетні жести та пози, а танець як крик людської душі, як безпосередній місток від душі до тіла. Зникла потреба у літературному "оздобленні" цих відчайдушних поривань, історичній типізації та сюжетній мотивації вчинків героїв.

Історія утілення на балетній сцені "вічних" образів Гете (Фауст, Мефістофель, Вертер та ін.) показова у цьому процесі, бо є історією відображення гуманістичних ідей в різних жанрах, що були переглянуті філософами та митцями XX століття.

Визначення «Вибірна спорідненість» (твір Гете написав в 1809 г.) – запозичено з хімії: відомі елементи з'єднуються тільки одне з одним та не з'єднуються з будь-якими іншими. Антропологізація (тобто олюднення) хіміко-фізіологічних процесів, ствердження єдиної сутності законів, що керують Всесвітом, взагалі були властиві світогляду та науково-філософським прихильностям Гете. Вибірну спорідненість у її ужитковому тлумаченні він вважав "природною необхідністю, яка призводить до трагедії конфлікту між вічним правом кохання та земним правом узаконеного шлюбного союзу" [10, с. 475].

Цей конфлікт був у основі знаменитого роману Гете "Страждання юного Вертера" (1774), що одержав світове визнання, в тому числі у Росії. Він був прикладом для численних наслідувань, зокрема у балеті. В 1799 році перший російський балетмейстер Іван Вальберх (1766-1819), у хореографії якого

перетиналися естетичні тенденції епохи Просвітництва та сентименталізму, поставив балет-пантоміму на одну дію «Новий Вертер» з музикою С.М.Титова (приблизно 1770 р.). Той факт, що сюжетом було обрано справжню подію з міського життя, яка трапилась у Москві, викликав негативне ставлення до твору [4, с. 92].

За словами самого Вальберха, «мнимі розумники та знатоки» повстали проти того, що артисти танцювали у фраках та сучасному одязі. Балет, як свідчить Вальберх, все ж мав успіх. Але був, за словами Красовської, “єдиним досвідом утілення на сцені дореволюційного російського балетного театру сучасних характерів та ситуацій” [4, с. 92].

У XX столітті “суїцидальний романтизм” розквітає вже на іншому ґрунті, проте має цілком раціональні пояснення та тверезу психологічну мотивацію.

“Вертер,— писав з цього приводу видатний вчений, нобелівський лауреат І.І.Мечніков (1845-1916),— є гарною ілюстрацією дисгармонії у розвитку психічних властивостей людини. Бажання та прагнення розвиваються набагато раніше волі. Вертер віддається своїй пристрасті, незважаючи на те, що Шарлотта вже заручена з іншим. Не маючи сили волі побороти свої почуття, він впадає у апатію, відчуває втому від життя та не знаходить нічого кращого, ніж застрелитися. У песимістичний період життя Гете теж часто думав про самогубство, внаслідок підсиленої чуттєвості не був достатньо пристосованим до навколишнього світу, і тільки близько 40 років його світогляд став більш оптимістичним” [3, с. 227].

Додамо, що відповідно змінювались сюжети та образи творів Гете. Роздуми про вічні проблеми життя відбилися у головному мистецько-філософському творі Гете як, за І.І.Мечніковим, суто автобіографічному, що можна “розшифрувати” психоаналітичними методами. Другий розділ “Етюдів оптимізму” вчений присвячує ролі кохання у творчості та доказу постулату, що артистичні схильності відносяться до вторинних статевих ознак, а також знаходженню співвідношень між генієм та статевою діяльністю.

Як відомо, трагедію «Фауст» Гете задумав ще на початку 1770-х років, однак закінчено її було за рік до смерті автора. Фрагменти рукопису друкували в 1790 р., першу частину – 1808 р., другу – після смерті Гете. Прем'єра першої частини «Фауста» відбулася 1829 р., а другої – 1854 р. Однак історія Фауста в літературно-епічній формі була відомою ще наприкінці XVI століття. Збереглася, наприклад, німецька народна книга про Фауста, а також її літературна обробка Г.Р.Відмана (1598). Першим, хто створив за нею п'єсу (1589), був сучасник В.Шекспіра Кристофер Марло. Лессінг намагався створити п'єсу про Фауста на сцені театру маріонеток, а Фридріх Клінгер написав роман «Життя Фауста» (1791).

Численні інтерпретації легенди про «Фауста» на балетній сцені, починаючи з 1715 року, не мали відношення до філософської та художньої трактовки Гете. Першою балетною версією, обумовленою задумом Гете, можна вважати постановку Німецького акторського товариства у рік виходу першої частини трагедії, тобто в 1808 р. (відомостей про неї не залишилося). Наступним був балет А.Бурнонвіля на музику Ф.Л.Кека (прем'єра відбулася в Копенгагені).

До сюжету Гете для втілення на балетній сцені зверталися А.Адан (1833), В.Рейзінгер (перший постановник «Лебединого озера» П.Чайковського). 1848 р. в Мілані, а пізніше у Варшаві, поставив балет про Фауста на музику Ч.Пунї та Дж.Паніцці видатний балетмейстер епохи романтичного балету Ж. Перро, котрий був і першим постановником балету в Росії (Петербург, 1854). Партитуру Дж.Паніцці, створену для міланської постановки, переглянув Ч.Пунї, підсиливши роль танцю за рахунок пантомімних картин.

Балет «звільнився від ілюстративної мішури та заблискав. Серйозніше та глибше стали характери, виразно прозвучала тема протистояння злу, тема внутрішньої боротьби людини з собою, така близька російській літературі та мистецтву» [5]. Відомий критик і композитор О.Серов віддавав Ш.Перро перевагу перед Ж.Барб'є та М.Карре, лібретистами «Фауста» Ш.Гуно за вірніше розуміння Гете.

За В.М.Красовською, протиставлення Тальоні (Сильфіда) та земної, чуттєвої жіночності Ельслер (Качуча у «Кульгавому бісі», поставленому Ж.Коралі 1836 р. на музику Казимира Жида за романом Лесажа 1707 року, віддалено схожому на сюжет Гете) відображало зміст та смисл двох іпостасей романтизму.

Двобій світлих образів античності та темних «готичних» легенд був підґрунтям балетної пантоміми «Богиня Діана» (1846) та балетної поеми «Доктор Фауст» (1847), які Гейне створив для Лондонського театру королеви. Проте вони так і не побачили світла рампи. В.Красовська пояснює цю відмову впливом Ж.Перро, котрого «збентежив складний філософський задум сценарію, налякала суто романтична іронія» [5, с. 20].

У «Поясненні до Доктора Фауста» Гейне посиляється на старовинні книги про чаклунство, суди над відьмами, разом з тим торкаючись і «Фауста» Гете. У «Легенді про Фауста» відбувалася пародійна метаморфоза. Мефістофель перетворювався на Мефістофелу, у фіналі вона, немов змія, душила доктора Фауста. 1840 р. у паризькій опері було поставлено балет «Закохана дияволиця» на музику Ф.Бенуа і Н.Ребера балетмейстера Ж.Мазільє (Мазарині), де дочка пекла спокушала героя, намагаючись здобути його душу.

1848 р. М.Петіпа переніс цей балет на петербурзьку сцену під назвою «Сатанілла» або «Кохання і Пекло».

Звернення Гейне до теми Фауста оточував вінок балетних інтерпретацій легенди: крім однойменних постановок Андре Деге (Лондон, 1833) і Сальваторе Тальйоні (Неаполь, 1838), з'явилися три балети, поставлені відомими хореографам епохи – італійцем К.Блазисом, датчанином А.Бурнонвілем, французом Ж.Перро. Вони створили балети, несхожі за жанрами, стилем, прийомами втілення. Кожна з робіт припускала вплив твору суміжного театального виду. Такою була мелодрама «Фауст» з Фредеріком-Леметром в ролі Мефістофеля (1828), де філософія та поетика Гете були «підмінені дивами постановочної техніки тих років, пантомімою та громовими розкатами реготу Мефістофеля» [5, с. 23].

1843 р. було надруковано сценарій Карло Блазиса “Мефістофель, або Дух Зла. Поетико-філософський балет в дев'яти картинах”. К.Блазис, за власними словами, хотів «представити цікаву дію, патетичну і моральну, пристрасні найкипучіші, персонажі, запозичені з натури або з уяви, характери, чітко виіплені та одне від одного відмінні; події реальні або фантастичні, різноманітні у розподілі сцен, в костюмах, декораціях, машинах, у танцях та колориті музики, у мові міміки». За В.Красовською, «зіштовхуючи реальність та фантастику, балетмейстер видовищну спокусивість дії ставив вище, ніж заявлену у заголовку філософську сутність». Однак ця постановка так і не була здійснена. Балет «Фауст» за новим сценарієм К.Блазис поставив тільки 1856 р. у Варшаві на музику різних авторів. Проте це було вже після міланської прем'єри балету Ж.Перро 1848 р. Першим балетмейстером, що втілював на сцені легенду про Фауста, був данський хореограф Август Бурнонвіль (1832).

Якщо Ш.Перро створював роль Мефістофеля для себе, то А.Бурнонвіль виступав в ролі Фауста. Герой Ш.Перро втілював улюблену думку хореографа про згубну, але незнищівну владу почуттєвої стихії, і тому займав центр балету. Герой А.Бурнонвіля відповідав іншому художньому завданню: “Якщо я покажу Фауста, що воліє до почуттєвої «достовірності» попри духовні сумніви, в той час, як Диявол, тобто його гордість, закликає героя, а з ним й інших, до загибелі, — вчений доктор перетвориться на молодого, заможного шукача розваг” [5, с. 29].

В «Фаусті» Ш.Перро Мефістофель програвав двобій с небом. Але тема поодинокого демона трагічно стверджувалась під завісу. Фауст А.Бурнонвіля жертвував останньою миттю життя на землі заради спасіння Гретхен, проте потрапляв в пекло, оскільки такими були умови угоди з чортом. Характерне визнання Бурнонвіля, що надихнув його «Фауст» Гете, що він «умудрився

зробити гідне для вистави балетне лібрето з творів поезії, в метафізичних глибинах котрого блукало багато коментаторів».

А.Бурнонвіль розповідав, що, читаючи трагедію, він «несвідомо реєстрував розумом, що в ній можна висловити танцем». А один з сучасників писав, що «програма Перро ще більш, ніж програма данського хореографа, наслідує оригінал Гете, з якого обидва походять» [6, с. 120].

Істотно для розуміння трактовки «Фауста» Ш.Гуно (найбільш популярного з десятків оперних інтерпретацій Гете) прочитання балетних сцен «Вальпургієва ніч» (включені у другу редакцію опери 1869 р.). Життєрадісна та витончена, «дионісійська» партитура цих сцен скоріше була покликана відітінити похмурий колорит останніх картин опери, перш ніж відтворити шабаш нечистої сили у Вальпургієву ніч. Це підтверджує й найбільш популярна у наші дні хореографічна редакція Л.Лавровського, створена 1942 р. для Єреванського театру ім.А.Спендіарова і 1949 р. перенесена на сцену Великого театру (Москва). Вакхічний бенкет цього хореографічного дійства та захват героїв балету чуттєвими спокусами вводили не в пекло, а до радісних легенд античного світовідчуження, ще більш привабливих, ніж фаустівське повернення до молодості.

У Філадельфії свою версію «Фауста» (пролог до твору Гете на музику М.Мусоргського та Е.Гіра) 1927 р. створив М.Фокін, проте залишився незадоволеним власною роботою. Тому нічого не відомо про сценарій, котрий написав балетмейстер, та про особливості цієї трактовки. В плані книги «Проти течії» постановка згадана серед тих, котрі «слід забути» [9, с. 423].

Серед німецьких балетних інтерпретацій «Фауста» ХХ століття виокремлюється постановка Т.Шиллінга (1957) в колишній НДР, котра також не стала успіхом, на відміну від його ж балету за романом Гете «Вибір на спорідненість» у жанрі танцювальної драми на 5 дій (лібрето Бернда Келлінгера на музику Ф.Шуберта, 1983 р.). У 1997 році постановка була відновлена в Дрезденській опері.

1975 р. Моріс Бежар створив балет за мотивами Гете «Наш Фауст» (««наш» – тому, що я ділив його з молоддю, яка зі мною працювала», – пояснював балетмейстер [3, с. 118]. Бежар сумістив у музичному супроводі сім'яну месу Баха та аргентинське танго (згодом такі колажі перестали вважатися неприйнятними). Балетмейстер виконав у прем'єрі роль Фауста, бо вважав, що вони з цим героєм однакові за віком. Він поставив для себе нескладні варіації, а в фіналі разом з молодим та елегантним Мефістофелем танцював танго, після чого під музику Баха «*Agnus Dei*» Фауст одержував відпущення гріхів. У «Нашому Фаусті» М.Бежар згадував, як і у «Парижських веселошах», а, пізніше, у «Лускунчику», власне дитинство. Разом з тим він не

керувався філософською думкою Гете, який прагнув зупинити миттєвість. “Миттєвість,— пише балетмейстер у автобіографічній книзі,— існує тільки для того, щоб запліднити час, виплодити нову миттєвість. Може бути, що я – лише миттєвість у житті іншого” [3, с. 118].

Пізніше в його “Лускунчику” Дроссельмейер поставав то в образі легендарного Фауста, то Маріуса Петіпа, що, як і М.Бежар, народився у Марселі і був серед улюбленців сучасного балетмейстера. Уперше побачивши “Фауста” у десятирічному віці, М.Бежар був таким враженим, що постійно розігрував цей твір з сестрою: вона відтворювала Фауста, він – Мефістофеля. Для Бежара, таким чином, Мефістофель завжди був насамперед театральним героєм, автором чудових мистецьких перетворень. Проте естетика танцю XX століття вже давно випробувала цю інфернальну постать для показу безжалісного світу, який руйнували світові війни та аморальність, політичне безглуздя та зневага до законів природи.

Характерно, що саме на початку XX століття загострилися суперечки експресіонізму, що руйнував традиційні закони краси, інші загальнохудожні закономірності та художньо-філософські теорії, пов’язані з гармонією Всесвіту, Людини та Мистецтва. Такою була, зокрема, творча практика німецького антропософа Рудольфа Штейнера (1861-1925), який відредагував та систематизував у 1880-ті роки природознавчі праці Гете. За Р.Штейнером, “світова загадка висловлюється у окремих індивідах, а в Нову добу найбільш значним образом вона висловилась у Гете; тому можна сказати, що рівень поглядів сучасної людини вимірюється його відношенням до гетевського світорозуміння” [11, с. 3].

У підвалинах гетевської натурфілософії Р.Штейнер побачив “правильну міру співвідношення сутностей Світу та мистецтва” [8, с. 15]. Про це писали свого часу Арістотель та Платон. Думки мислителів Стародавньої Греції та її видовищну естетику неодноразово брали за зразок у пізніші епохи. У XX столітті евритмія Р.Штейнера (у перекладі з грецької – стрункість та благозвучність) стала однією з концептуальних ланок виразного руху (“зорова мова” або “зоровий спів”), спробою передати поетичне слово або музичну інтонацію засобами пластики, руху, жесту.

Як мислитель, Р.Штейнер віддавав данину антропософії, що висувала у центр всесвіту непізнану сутність, відкриту тільки обранцям. Цій темі Р.Штейнер присвячував свої книги “Як досягти пізнання вищих світів” (1909), “Нариси таємнознавства” (1910). Розробляти теорію та практику евритмії Р.Штейнер почав 1912 р. Він доводив взаємозв’язок емоційних процесів людини та мовних структур і вважав, що йому пощастило винайти новий шлях до мистецтва руху та нових форм жесту. Р.Штейнер шукав у мистецтві руху не

“суб’єктивні” емоційні віддзеркалення, а ті закономірності, які, на його думку, пов’язували звучання музичної і поетичної мови з їх зоровими еквівалентами. Він був переконаний у тому, що “приховані духовні сили людини співвідносяться з біоритмами життя на Землі. Вочевидь таке сприйняття склалось внаслідок понадсенсорних здібностей прадавніх людей, які зберегли тісний зв’язок з природою” [3, с. 118]. У своїх прагненнях Р.Штейнер не залишався поодиноким – антропософські теорії були популярними напередодні першої світової війни, в тому числі в Росії. У неможливості пізнання буття був переконаний О.Скрябін. Ідеї Р.Штейнера розділяв М.Чурльоніс та В.Кандинський.

1913 р. Штейнер (подібно до Жак-Далькроза у Німеччині) одержав центр для розповсюдження своїх ідей – Гетеанум – у швейцарському містечку Дорнах під Базелем. Маєстро запропонував “систему виховання, яке виключало суперництво, допомагало розкриттю потаємних здібностей учнів шляхом занять евримією та музикою, медитацією та спеціальними вправами, а крім того участю у театралізованих містеріях” [3, с. 118]. Саме там, у Гетеанумі, Р.Штейнер здійснив своє прочитання “Фауста”.

Експресіоністський балет прагнув не увійти в гармонію з музикою, а досягти незалежності від неї, визволити тіло, стати автономним мистецтвом. Під впливом революційних змін у інших сферах творчості розпалася класична концепція танцю. Реформу, розпочату Рудольфом фон Лабаном, здебільшого, здійснила Мері Вігман у Дрездені. В основі цієї реформи – експресивність жесту, що дозволяла почуттям та емоціям одержати витoki власної мови у надрах тілесності. Танець мав стати висловленням абсолютного “Я”, не інтерпретацією музики, а інтерпретацією життя”. Антимілітаристська вистава Курта Йоосса “Зелений стіл” суміщала риси класичного балету, елементи вільного танцю та експресіоністські новачії.

Як відомо, епоха експресіонізму припадає на перше тридцятиліття ХХ ст. Сплеск творчої активності випрацював особливий тип поетичного вселяння, що дозволяє згадати про німецьку готику, Лютера, романтиків, Ніцше, про те, що О.Шпенглер („Закат Європи”, 1918-22, а потім Томас Манн («Доктор Фаустус», 1947) пов’язали з музикою, прагненням „нескінченості” образ фаустівської людини. Святе та інфернальне, дух та плоть, суїцидальне та життєстверджуюче, одиничне та масове, матеріалізм та ідеалізм, людина та машина – ось ті дисонанси, котрі роблять можливим експресіоністську «бурю та натиск», «весну священну»[1, с. 390]. (Там само-390).

Ствердження Ніцше, що «Бог помер», немовби дозволяло незалежність від роз’їдаючих сумнівів, прилучення до варварства, замість «культу культури», котра вичерпала свої можливості в епоху гуманізму. Мистецтво, на думку

автора «Доктора Фаустуса», мало відректися від класичної традиції, стати насмішкою над «благочестям», віртуозною антихудожністю, що граничить з «нігілістичним святотатством». І диявол, що приходить до Леверкюна, вгадує ці настрої, спокушає перспективою нових створінь, котрі вже не будуть чекати на «марно добродісну правду» та на обіцянки шедеврів за умови не відображати у творчості «людські страждання та пристрасті». Перед тим, як для Леверкюна наступлять «сутінки свідомості», він констатує, що його мистецтво остаточно позбавляє світ «добротою та шляхетного – того, що зветься людським» [2, с. 149].

Література:

1. Зверев А.М. Доктор Фаустус // *Энциклопедия литературных произведений.* – М.: Вагриус, 1998. – 656 с.
2. Бежар Морис. Мновение в жизни другого (книга 1).
3. Бежар Морис. В чьей жизни? (книга 2). Мемуары. – М.: Русская творческая палата, 1998, 238 с., с ил.
4. Красовская В. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. – М., Л. – Искусство, 1958 – 310 с., с ил.
5. Красовская В. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Романтизм. М.: АРТ.СТД. РФ, 1996. – 432 с., с ил.
6. Фридрихия Аллан. Август Бурнонвиль – М.: Радуга. – 1983, 272 с., с ил.
7. Мечников И.И. Гете и Фауст // *Этюды оптимизма* – М.: Наука – 1998. – 328 с.
8. Бергер Л. К постижению гармонии мира // *Муз. жизнь*, – 1993, – №6.
9. Фокин М.М. Против течения. – Л.: Искусство, 1981. – 510 с.
10. Гете Иоганн Вольфганг. Собр. Соч. в 10 тт. – Т.6. Романы и повести. – М.: Художественная литература – 1978. – 480 с.
11. Свасьян К.А. Гете. – М.: Мысль. 1989. – 191 с.
12. *Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка/Л.Ришар; Науч. редактор и автор послесловия В.М. Толмачев; пер. с фр.-М.: Республика, 2003. – 432 с., ил.*

С. В. РАХМАНИНОВ И ФАУСТОВСКАЯ ТЕМА

Рассматривается специфика рахманиновской трактовки фаустовской темы, обусловленной особенностями русской культурной традиции.

Розглядається специфіка рахманіновської трактовки фаустівської теми, обумовленої особливостями російської культурної традиції.

Under consideration is Rachmaninoff's interpretation of the Faust theme which specific nature is conditioned by the peculiarities of the Russian cultural tradition.

Обращение Рахманинова к «Фаусту» Гёте далеко не случайно. Его музыка представляет собой одно из последних подытоживающих «слов» эпохи романтизма. А для романтической музыки, которая ощущала себя в исключительно тесной связи с литературой, гётевский «Фауст» был важнейшим и постоянным источником художественных концепций. Как известно, у Бетховена (то есть в канун эпохи романтизма) была мысль воплотить величайшее создание Гёте в опере. В начале 1830-х годов (ещё при жизни Гёте) Мендельсон создаёт хоровую балладу «Первая Вальпургиева ночь», а вскоре (в 1840 г.) Вагнер пишет увертюру «Фауст» — по всей вероятности, первое обобщённо-симфоническое, то есть — бесфабульное, чисто смысловое воплощение гётевской концепции.

В конце 1840-х годов возникают произведения ораториального типа: «Сцены из "Фауста"» Шумана и «Драматическая легенда» Берлиоза «Осуждение Фауста». Наконец, 1850-е годы отмечены появлением как самого популярного воплощения гётевского сюжета на оперной сцене («Фауст» Гуно), так и наиболее значительного симфонического, философского обобщения: «Фауст-симфонии» Листа. И всё это — только наиболее выдающиеся вехи, связанные с творчеством композиторов первой величины.

Поэтому, наверное, достаточно закономерно, что на закате классико-романтической эпохи (в 1907–1908 гг.) в качестве её последнего слова к концепции Гёте обращаются два крупнейших композитора — Малер и Рахманинов.

Гётевское в замысле Малера получило чрезвычайно отчётливое и детальное воплощение. Финал (вторая часть) Восьмой симфонии представляет собой положенную на музыку заключительную сцену «Фауста», в которой, как в опере, сохранены действующие лица. Тем не менее, симфония не имеет программного названия (а в первой части используются не гётевские тексты). Это косвенным образом говорит о том, что «Фауст» был для Малера не одной из воз-

можных литературных программ, а неким пределом осуществления художественно-философской концепции вообще.

Гётевское в замысле Рахманинова (в отличие от ситуации с Малером) было практически совершенно скрыто и тало известно только благодаря случайным и частным высказываниям автора. Сам же замысел, по мнению композитора, не получил совершенного и убедительного воплощения. Первая соната Рахманинова так и осталась произведением чрезвычайно редко исполняемым, и, как это ни парадоксально, почти не известной даже среди музыкантов-профессионалов.

Вспомним историю создания этого произведения. Первая соната для фортепиано ре минор была написана Рахманиновым в 1907 г., в период расцвета его гения. Достаточно сказать, что к тому времени Рахманинов уже был автором Второго концерта для фортепиано с оркестром, всех трёх своих опер и заканчивал Вторую симфонию.

Первая соната создавалась Рахманиновым как грандиознейшее полотно симфонического масштаба. Существующая редакция этого произведения — результат строгого отбора и многочисленных сокращений текста. В этой работе Рахманинов просил совета у некоторых пианистов, в том числе Игумнова, но не все советы он воплотил в жизнь. Соната в окончательном виде лишена какой бы то ни было программы, однако имеется целый ряд фактов, подтверждающих её связь с «Фаустом» Гёте. Так, в письме к Н.С. Морозову от 25 апреля (по старому стилю) 1907 г. Рахманинов пишет следующее: «Третьего дня я играл Сонату Риземану, и, кажется, она ему не понравилась. Вообще я начинаю замечать, что что я пишу за последнее время — то никому не нравится. Да и у меня самого часто является сомнение, не ерунда ли это всё. Соната безусловно дикая и бесконечно длинная. Я думаю, около 45 минут. В такие размеры меня завлекла программа, т.е., вернее, одна руководящая идея. Это три контрастирующие типа из одного мирового литературного произведения. Конечно, программы преподано никакой не будет, хоть мне и начинает приходить в голову, что если б я открыл программу, то Соната стала бы яснее. Это сочинение никогда никто играть не будет из-за трудности и длины, а может быть, ещё, что самое главное, из-за её сомнительных музыкальных достоинств. Одно время я хотел эту сонату сделать Симфонией, но это оказалось невозможным из-за чисто фортепианного стиля, в котором она написана»⁴⁰.

О том, какое именно мировое литературное произведение имелось в виду, мы знаем от Игумнова: Рахманинов, видимо, чтобы сделать своё произведение

⁴⁰ Рахманинов С. Литературное наследие. Т. 2. М., 1978. С. 433–434.

янее для интерпретатора, разъяснил ему, что «1-я часть соответствует Фаусту, 2-я — Гретхен, 3-я — полёт на Брокен и Мефистофель»⁴¹.

В том, что автор сообщил Игумнову, поражает почти полное совпадение с последовательностью частей «Фауст-симфонии» Листа (первая часть — «Фауст», вторая — «Гретхен», третья — «Мефистофель»). Такое совпадение не может быть случайным. Это — несомненный творческий диалог с Листом, следование его общему композиторскому плану, но во многом иное претворение гётевских образов. Разница в характеристике частей листовской симфонии и рахманиновской сонаты, на первый взгляд, совсем незначительная: у Рахманинова финал — не просто «Мефистофель», а — «Полёт на Брокен и Мефистофель». Но за этим кроется довольно много, а в конечном счёте — иная концепция. В симфонии Листа все темы третьей части, характеризующие Мефистофеля, представляют собой гротескно-искажённые темы первой части (то есть Фауста). Таким образом, у Листа оказывается, что Мефистофель — это как бы «изнанка», оборотная сторона самого Фауста. Единственной темой симфонии, которая не подвергается демоническим искажениям, оказывается тема Гретхен (2-й части), которая и завершает всю симфонию в возвышенно-торжественном звучании и с пением текста Гёте о вечной женственности. Иными словами, в концепции Листа мучительным сомнениям Фауста, оборачивающимся в конце концов дьявольской иронией, противопоставляется чистый женственный образ. У Рахманинова и внутреннее соотношение тех же трёх идей, и, в особенности итог, отмечены существенным своеобразием.

В финале сонаты Рахманинова мефистофельское начало выражено не столь выпукло, как у Листа. Вот что по этому поводу писала Е.Г. Сорокина: «...Подход Рахманинова достаточно индивидуален и отличается от других произведений с фаустовской тематикой прежде все тем, что основной акцент делается на лирико-драматической стороне. И если в этих "рамках" можно говорить о воплощении образов, напоминающих Фауста и Маргариту, то в них никак не укладывается третье действующее лицо — Мефистофель. Даже музыка финала — дьявольский полёт и портрет Мефистофеля — полна искрен-

⁴¹ Советская музыка. 1946. № 1. С. 85. См. также работы, посвящённые Первой сонате: Сорокина Е.Г. Фортепианные сонаты С.В. Рахманинова // Из истории русской и советской музыки. Вып. 2. М., 1976; Сенков С. Первая фортепианная соната С.В. Рахманинова. История. Концепция. Судьба // С.В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993) / Ред.-сост. А.И. Кандинский. М., 1995. По сообщению источниковеда и исследователя рахманиновского наследия В. Антипова, в каталоге немецких издательств за первые десятилетия XX в. значится: Рахманинов. «Фауст» — соната. То есть, видимо, Рахманинов всё же пошёл на раскрытие программы ради прояснения своего замысла — а возможно, ещё и для того, чтобы сделать своё произведение более завлекательным для немцев.

ней патетики, но лишена тех черт иронии, скепсиса, которые неотделимы в западноевропейской музыке от воплощения "мефисто"-образов»⁴².

Я бы сказал несколько иначе — здесь есть и подлинный мефистофельский скепсис, и ирония — но они далеко не охватывают всего финала, а сосредоточиваются лишь в одной из его тем. А именно — в теме, где проводится средневековый католический мотив *Dies irae* («День гнева»), причём в совершенно не соответствующем ему зловеще-скерцозному звучании⁴³. Большой иронии трудно и придумать! Дело в другом. Ведь сам Рахманинов в своей программе финала поставил на первое место не Мефистофеля, а «Полёт на Брокен». То есть — стихию движения, вихрь, который привлекал Рахманинова совсем не изобразительной стороной, а скорее, как продолжение и усиление всё того же фаустовского драматического порыва, который звучал с самого начала сонаты.

Совершенно не такой, как у Листа, и итог всего произведения — кода финала. Но об этом — несколько позже. Прежде необходимо сказать о специфике рахманиновской интерпретации главного героя — Фауста. Эта специфика особенно хорошо видна на фоне листовской симфонии. У Листа темы, характеризующие Фауста (вступление 1 части), отличаются особой неустойчивостью и диссонантностью, их можно сравнить с мучительным размышлением, в котором не видно опоры, с беспредельным томлением в романтическом духе. В них с самого начала присутствует «дух отрицанья и сомненья», и не так уж много нужно, чтобы т а к о г о Фауста превратить в Мефистофеля. Фауст Рахманинова — иной. Возможно, он в чём-то ближе гётевскому (однако я не берусь развивать эту тему, ввиду того, что гётевский Фауст многогранен и, по-видимому, допускает акценты различных своих сторон). Шнитке как-то сказал, что Гёте облагородил Фауста — Фауста старинной легенды. Так вот рахманиновский Фауст полон самых благородных порывов. Его тема, которая открывает сонату, отличается волевой импульсивностью и устойчивостью (её мотивы постоянно упираются в тонику). Е.Г. Сорокина отмечает бетховенское звучание этого начала — действительно, и тональность, и основной мотив напоминают о первой теме Девятой симфонии Бетховена. К сонате Рахманинова замечательно подходят гётевские слова «В начале было дело» (попутно замечу, что они совершенно не подходят к «Фауст-симфонии» Листа).

Но Фауст предстаёт здесь и с другой стороны: вслед за волевым утверждением звучит романтический вопрос, который становится основой лириче-

⁴² Сорокина Е. Фортепианные сонаты С.В. Рахманинова // Из истории русской и советской музыки. Вып. 2. М., 1976. С. 153.

⁴³ Похожая трансформация этого же средневекового католического песнопения встречалась в финале «Фантастической симфонии» Берлиоза, изображающем шашаб ведем.

ского высказывания. Вполне можно сказать, что это не только Фауст, но и сам Рахманинов, каким он предстаёт в других своих, непрограммных сочинениях — только в данном случае — в проекции на мир Гёте.

Второй пункт различия концепций Рахманинова и Листа состоит в выборе того позитивного начала, которое противостоит фаустовским сомнениям. У Листа это образы любовной лирики и героики, у Рахманинова в побочной теме звучит мелодия, напоминающая древнерусские «знаменные» песнопения. Эта мелодия, хотя и даётся в романтизированной фактуре, всё же вносит исключительно сильный контраст — это образ веры как таковой, вознесённый высоко над всем земным — в том числе и над женственным — вечным и не вечным.

Именно эта, побочная тема (тема «веры») в концепции всего цикла будет выполнять ту роль, которую в симфонии Листа выполняла тема Гретхен — роль позитивного завершения.

Что же касается образа Гретхен в сонате Рахманинова (то есть 2-й части), то я бы сказал, что он лишён какой бы то ни было программной характерности. Например, у Листа изображается жужжание прялки. У Рахманинова ничего этого нет, как нет никакого намёка на портретность: это типичная рахманиновская лирика, какую мы встречаем во множестве его сочинений. Интересно, правда, вот что: вся тема Гретхен построена на интонациях первой части (то есть тем Фауста). У Листа интонации Гретхен абсолютно противопоставлены интонациям Фауста, а Мефистофель оказывается производным от Фауста. У Рахманинова же вторым «я» Фауста является Маргарита.

Наконец, особый интерес представляет окончание финала Сонаты. Всеми отмечается, что именно тема веры из первой части является последним словом сонаты, утверждением высшей истины и т.д.

Однако в противоположность апофеозу в заключении «Фауст-симфонии» Листа, прославляющему «вечную женственность», конец сонаты Рахманинова не столь однозначен — я бы даже сказал, что он многозначен, как сама музыка, и поддаётся переводу на язык понятий. Совершенно невозможно предположить, что имел в виду здесь сам Рахманинов — можно только говорить о том, что слышно в его музыке. Тема веры действительно звучит — но не полностью и довольно быстро возвращается в ре минор, как бы поглощаясь драматическим потоком. Возможна такая трактовка: идеал провозглашён и духовно торжествует, но этот мир «во зле лежит» и здесь, на земле, судьба этого идеала трагична. Это вполне согласуется с представлением об искусстве Рахманинова как отражении трагедии уходящего старого мира — классико-романтической Европы и старой России. По мере продвижения в глубь XX века эта трагедия рахманиновского мира только нарастала, в его музыке значительно

увеличилась доля «мефистофельских» образов. Фаустовская тема неожиданно спроецировалась на другой «персонаж».

В письме М. Фокину от 29 августа 1937 года (через тридцать лет после создания Первой сонаты) Рахманинов предлагает сюжет балета на музыку своей «Рапсодии на тему Паганини». Письмо это уникально в том отношении, что Рахманинов, обычно ничего не говоривший или говоривший крайне мало об образно-поэтических параллелях своей музыки (что, в частности, подтверждается утаиванием программы Первой сонаты от широкой публики), здесь вдруг чрезвычайно подробно расписывает сюжет, прилагая его к совершенно непрограммному своему произведению (вариант, обратный Первой сонате).

Как видим, перед нами яркий пример проекции фаустовско-мефистофельской темы на иные сюжеты и её свободное развитие уже вне непосредственного контакта с произведением Гёте. Для искусства XX века это достаточно характерно: вспомним роман Т. Манна «Доктор Фаустус», а в России — «Мастера и Маргариту» Булгакова и кантату Шнитке «История доктора Иоганна Фауста», в которой, в противоположность музыкальной традиции XIX века, опиравшейся преимущественно на гётевского «Фауста», возвращается Фауст старинных народных легенд. (Можно вспомнить и о гротескно-комедийном претворении близкой темы в опере Стравинского «Похождения повесы»).

Однако, говоря о XIX веке, мы замечаем, что в русской музыке этого столетия фаустовская тема почти не отразилась⁴⁴. И это при том, что другие литературные сюжеты, наиболее характерные для западных композиторов-романтиков, получили не менее яркое воплощение и в русской музыке. Например, «Манфред» — у Шумана и Чайковского, «Гамлет» — у Листа и Чайковского, «Король Лир» — Берлиоза и Балакирева, «Ромео и Джульетта» — у Берлиоза и Чайковского. Даже образы «Божественной комедии» Данте нашли музыкальное выражение не только у Листа, но и (задолго до оперы Рахманинова) во «Франческа да Римини» Чайковского. Всё, что угодно, только не «Фауст»! В чём же дело? Простой случайностью, равно как и совпадением субъективно-личных вкусов и пристрастий русских музыкантов, объяснить данную ситуацию вряд ли возможно. Ответ же на этот вопрос никак не может быть простым и кратким, так как он неизбежно выводит исследователя к таким фундаментальным про-

⁴⁴ Такие миниатюры, как «Песнь Маргариты» Глинки, написанная на тот же текст, что и песня Шуберта «Маргарита за прялкой», или «Песня Мефистофеля в погребке Ауэрбаха» («Блоха») Мусоргского (на этот текст написал песню также Бетховен), не меняют общей картины, так как не касаются центральной гётевской проблемы «Фауст—Мефистофель». Даже появление в 1854 г. музыкально-характеристической картины А. Рубинштейна «Фауст» не повлияло на ситуацию: это произведение начинающего композитора осталось скорее интересным опытом, чем неотъемлемой частью русской симфонической традиции.

блемам, как специфика русского сознания и место России в европейской культуре, взаимодействие России и Запада на разных этапах истории и т.д.

В качестве возможного направления поисков ответа можно предположить следующее: гётевский Фауст по сути своей — герой сугубо немецкий, в крайнем случае европейский, но совершенно чуждый духу русского мироощущения и исконным духовным основам русской культурной традиции. Вспомним, как писал Бердяев о «вечно бабьем» в русской душе⁴⁵ — тоже ведь, кстати, своеобразное пародирование гётевского понятия «вечно женственного»! Фауст же у Гёте — воплощение «вечно мужского» стремления, но не романтического стихийно-безотчётного стремления-томления (которое, необходимо отметить, постоянно находило глубокий и своеобразный отклик в русской душе — вспомним хотя бы о байроновском у Пушкина и Лермонтова), а стремления как активной деятельности. «В начале было дело» — мысль не русская в принципе, она родилась в лоне протестантской духовной традиции, в пору расцвета немецкой классики (вспомним, что в русской музыке самое полное раскрытие образа Фауста, пусть и не гётевского, осуществил Шнитке — русский немец). Также и идея активного волевого вмешательства в жизнь природы и человека, проявляющаяся у Гёте не только в «Фаусте», но и в «Годах учения Вильгельма Мейстера», и в «Избирательном сродстве», — предельно далека от этически-созерцательной доминанты русской культуры, от исконно русского желания естественно и ненасильственно «вписаться в природу», которая воспринимается как храм, а не мастерская, — храм, в котором человек, забывая о себе, прислушивается к голосу Бога (как Феврония в «Китеже» Римского-Корсакова). В этом отношении тургеневский нигилист Базаров и его последователи — коммунисты XX в. — не что иное, как гротескно-трагическое извращение исконной православно-русской идеи (и тем самым — её подтверждение «от противного»). Для Гёте же (как и для И.С. Баха) антитезы «храма и мастерской» не существует: их идеал — мастерское строительство храма как утверждение чело-веческой воли и тем самым — могущества Бога.

Вот, по всей вероятности, одна из причин того, что фаустовская тематика далеко не сразу была принята и освоена русским искусством и, в частности, музыкой. Однако в конце концов, уже в начале XX в. она начала активно осваиваться — в это время русская культура вышла на новый уровень общения с западной традицией (показателем чего стала, в частности, музыка Стравинского). Великим явлением русско-европейского синтеза начала XX в. был и Рахманинов, который, обратившись к гётевскому «Фаусту» и явно следуя за листовским планом, воплотил его образы как русский человек, корни мировоззрения которого уходят в глубины православной традиции.

⁴⁵ Бердяев Н. Судьба России. М., 1990. С. 30.

УДК 784.3: 8-13 Г 7

Г. Ганзбург

**К ИСТОРИИ РУССКИХ ВОКАЛЬНЫХ ПЕРЕВОДОВ
ПЕСЕН ШУБЕРТА НА СТИХИ ГЁТЕ
(ПО АРХИВНЫМ МАТЕРИАЛАМ)**

Аргументується значення вокальних перекладів німецької романтичної пісні, доцільність вивчення творчого доробку перекладачів-еквіритмістів. Публікуються переклади пісеньних текстів В. Гете, що збереглися в архівах В.П. Коломійцова, М.В. Юдіної.

Аргументируется значение вокальных переводов немецкой романтической песни, необходимость изучения творческого наследия переводчиков-эквиритмистов. Публикуются переводы песенных текстов В. Гёте, сохранившиеся в архивах В.П. Коломийцова, М.В. Юдиной.

It is argued importance translation german romantic canto. They are published Russian translations Lieder-texts by Goethe from archive of V. Kolomiycov and M. Yudina.

Традиция русских вокальных переводов немецкой романтической песни (Lied) пока не нашла своих исследователей. Нет реестра опубликованных и неопубликованных переводов, нет сравнительной характеристики вариантов русского текста каждой песни, нет анализа стилей выдающихся мастеров вокального перевода (В.Коломийцова, С.Свириденко и др.). Из-за этого многие музыканты-практики (певцы, концертмейстеры, дирижеры), а также педагоги, издатели, критики — не осведомлены о существовании того или иного текста, зачастую выбор исполняемого или издаваемого перевода носит случайный характер. Нет пока общественного интереса к этой проблематике и нет профессионального ее осознания. Исследование истории, теории и практики вокальных переводов — задача либреттологии (науки о вербальном компоненте музыкального произведения) [1; 2; 3; 4; 5; 6; 7].

Переводы песен Шуберта на русский язык создавали в разные годы многие поэты-переводчики. Некоторые из них специализировались на вокальных переводах и не прославились в иных сферах литературного творчества. Их имена поэтому не всем знакомы (И.Тюменев, В.Коломийцов, С. Адрианов, Эм.Александрова, С.Заяицкий, Д.Усов, В.Хорват, Дм.Седых, М. Комарицкий). Были среди переводчиков песен Шуберта и широко известные поэты: Б.Пастернак, Н.Заболоцкий, А.Кочетков, С.Маршак. Мало кому известно, что последним литературным трудом Марины Цветасвой стали переводы песен Шуберта на стихи Гёте.

Работа каждого поэта-переводчика составляет отдельный эпизод в истории бытования песен Шуберта и подлежит специальному изучению.

О ценности вокальных переводов

Существуют, как известно, два принципа исполнения вокальной музыки: на языке автора и на языке слушателя, каждый из этих принципов проявляет и свои преимущества, и слабые стороны. Оба варианта имеют право на существование, однако исполнение иностранной вокальной музыки на языке аудитории (то есть в переводе) предпочтительнее, и вот почему. Стихотворная основа вокальных произведений включает два слоя — фонетический и семантический (звучание и значение). В иноязычной стране чем-то одним (фонетикой или семантикой подлинника) приходится жертвовать. При переводе пропадает первоначальная фонетика (но сохраняется семантика), а при исполнении произведения для иноязычной публики без перевода (на языке оригинала), пропадает семантика. Однако, сохраняется ли в этом случае фонетика? Нет, почти никогда. Обычно произношение иностранцев таково, что смысл понятен, но фонетический строй речи иной. При исполнении песен Шуберта по-немецки, русскоговорящие певцы обычно камня на камне не оставляют от первоначальной фонетики оригинала. Происходит двойная потеря: разрушается одновременно и семантическая, и фонетическая конструкция произведения.

Но даже когда фонетика оригинала сохранна, иноязычный слушатель, лишенный стихотворного перевода текста, остается ни с чем. Гейне говорил: «Чудные стихи охватывают твоё сердце, как ласка любимой женщины; слово обнимает тебя; мысль — целует» [8]. Иноязычный слушатель воспринимает слово, но не мысль. Это означает (в терминологии Гейне) объятие без поцелуя. Понятно, что если вас обнимут и не поцелуют, вы будете недовольны.

Избежать этого можно лишь благодаря талантливому переводчику: он сохраняет семантику оригинала и выстраивает при этом средствами своего языка новую фонетическую конструкцию, которая во взаимодействии с мелодией воссоздает и возвращает первоначальную силу художественного воздействия, присущую подлиннику.

Восприятие музыки — процесс интимный, при котором мелодия и поэтический текст произведения затрагивают глубинные структуры мозга. Если туда, в глубины подсознания и может попадать слово, увлекаемое всепроникающей мелодией, то лишь слово родного языка. Иностранные языки осваиваются взрослыми людьми рациональным путем и воздействие иностранного текста затрагивает в основном сознание, верхний слой интеллекта. Чтобы войти в более глубокие слои, необходимо оперировать языком, усвоенном в раннем детстве и укорененным в подсознании. Таким качеством обладает только родной язык (немцы называют его материнским

языком - *Muttersprache*). При восприятии музыкальной речи происходит неосознаваемое усвоение смысла, вносимого элементами музыкального языка; такой же подсознательный механизм действует и при восприятии словесного текста вокального произведения. Поэтому принципиально важно, чтобы песни Шуберта были доступны каждому человеку на его родном языке.

Для слушателей за пределами немецкоязычных земель доступ к основной части наследия Шуберта — его песням — могут обеспечить только талантливые вокальные переводы.

Каждый перевод является интерпретацией, и каждая такая интерпретация для нас ценна и необходима. Смысл оригинала, по словам О. А.Алякринского, подобен некоему пределу, к которому переводчики могут бесконечно приближаться, никогда его не достигая [9, с. 138], а значит — нужны разные переводы одного и того же текста, чтобы, по выражению А. Лободанова, «окружить смысл и не дать ему ускользнуть» [10, с. 92].

Цель настоящей публикации — ввести в научный оборот и в исполнительскую практику новые варианты переводов песен Шуберта на стихи Гёте, а также малоизвестные сведения об истории создания этих переводов, почерпнутые из архивных материалов.

Рукописные переводы В.П.Коломийцова.

В книге В.П.Коломийцова «Песни Шуберта» [11] помещены 22 эквиритмических перевода из Гёте. В результате архивных разысканий мною выявлены и публикуются еще три:

ВОЗЛЮБЛЕННАЯ ПИШЕТ

Твой взор тонул в моём, меня лаская,
Твой нежный поцелуй молил ответа, -
Кто испытал, как я, блаженство это,
Тот жаждет только вновь такого рая!

Здесь, без тебя, я всем моим чужая.
Вот я вновь замечталась до рассвета...
Душа ещё свиданьем тем согрета
Единственным! И плачу я, мечтая.

Но луч внезапный сушит эти слёзы:
«Он любит — грежу я, — он здесь в молчаньи;
Ужели меня даль ввергает в трепет?» -
Прими же вздох мой любовной грёзы!
Найду я счастье лишь в твоём вниманьи, -
О, дай мне только знак, услышь мой лепет! (2)

ОТРАДА СЛЁЗ

Лейтесь вновь, лейтесь вновь,
Слёзы любви беспредельной!
Ах, если взор прояснит немного, -
Пустыней весь мир предстанет ему!

Лейтесь вновь, лейтесь вновь,
Слёзы любви безнадёжной! } (2)

К МИНЬОНЕ

Кони солнца мечут злато,
И огнём река объята,
Ах, алая и горя,
В сердце трепет, в сердце звоны,
Плач и стоны
Пробуждает вновь заря. (2)

И в ночи мне нет забвенья, -
Прилетают сновиденья
Лишь в печальных образах,
И не дремлют в сердце звоны,
Скорби, стоны,
И растёт тоскливый страх. (2)

Много лет уж предо мною
Корабли плывут чредою,
Уплывают шхуны вдаль;
Но, увы, не молкнут звоны,
Сердца стоны,
И недвижна в нём печаль! (2)

Для весёлого наряда
Всё достать из шкафа надо, -
Нынче праздник, светлый день;
Но в груди таятся звоны,
Плач и стоны,
Залегла там горя тень. (2)

Я украдкой тихо плачу,
Но от всех страданье прячу, -
Для других я весела;
Будь смертельны эти звоны,
Сердца стоны,
Я давно бы умерла! (2)

Материалы из рукописного наследия М.В.Юдиной и поэтов её круга

Важный эпизод в истории бытования музыки Шуберта — деятельность М.В.Юдиной по организации новых русских переводов его песен. В довоенные и послевоенные годы выдающаяся пианистка употребила свои связи в литературных кругах для того, чтобы привлечь к вокальным переводам лучших поэтов: Б.Пастернака, Н.Заболоцкого, С.Маршака, А.

Кочеткова, М.Цветаеву. С.М.Юдиной сотрудничали также Е.Редин, Е. Бирукова, Н.Павлович. По заказам М.Юдиной было выполнено, по-видимому, около сорока-пятидесяти переводов песен Шуберта, из них лишь четырнадцать ей удалось опубликовать в нотном сборнике⁴⁶.

В выступлении по радио Юдина сказала об этом так: «Пламенно любя русскую поэзию всех веков (включая нетленную красоту текстов церковнославянских песнопений), я считаю необходимым слышать у Шуберта, Брамса, Малера, а также у Баха — русское слово. Ведь читаем и слышим на сцене мы греческую трагедию и Шекспира в переводах, порою гениальных, — например, Лозинского, Пастернака и так далее. А “русский текст” вокальной литературы дает ей ощутимую, слышимую, зримую Всемирность и Вечность, ее Вселенское начало!» [12, с. 267-268].

Музыка Шуберта составляла предмет особой заботы Марии Юдиной, поскольку отсутствие русских переводов многих его песен (и несовершенство имеющихся переводов) делали две трети вокального наследия этого композитора неизвестным отечественной публике.

Выступая по случаю 150-летия со дня рождения Шуберта в 1947 году, М.В.Юдина говорила: «Я хочу сказать о том акценте, который я делаю в отношении текста. Произведение должно исполняться на языке той страны, в которой оно исполняется. (Если это не произведение, долженствующее быть выделенным из эпохи в его непередаваемой изоляции и, кроме того, должны быть непереводаемы некоторые народные песни, которые имеют некоторую специфику в чисто звуковом отношении.) Поэтому задача художественного перевода является задачей особой отрасли и музыкальной, и литературной культуры, и задачей очень трудной, [...] я уже довольно долго имею счастье этим заниматься, т.е. я не поэт и не делаю переводов, а я мучаю поэтов, — я предлагаю тому или другому поэту подарить русской музыкальной общественности то или иное произведение и часто, когда мне тот или другой поэт приносит свои тексты и я прошу его «отшлифовать», то мне поэт отвечает:

⁴⁶ Шуберт Ф. Песни. - М., 1950.

«Вы называете это шлифовать, а я называю это портить». И вот, в этом неизбежном споре, который иногда разрешается положительно, и рождаются те стилистически настоящие, совершенные произведения...»⁴⁷.

Некоторые из переводов, выполненных под руководством Юдиной, дошли до нас в виде рукописных добавлений в печатных сборниках нот, принадлежащих Библиотеке Московской консерватории (среди них — переводы не только Шуберта). Выявление этих текстов, их копирование и публикация — задача срочная, так как библиотечные ноты ветшают, теряются, гибнут, а вместе с ними гибнут и неопубликованные произведения переводческого искусства.

Привожу тексты переводов из l'ёте.

ПЕСНЬ МИНЬОНЫ

Пусть я кажусь иной, чем стану,
Не троньте белизны одежд!
Я тороплюсь с земли желанной
В тот тёмный дом, где нет надежд!

Там отдохну, в тиши покоясь,
В глаза блеснёт мне свет иной!
Венок, одежды, светлый пояс
Я не возьму туда с собой.

На небесах не спросят братья
Про горький мой земной удел,
Там не скрывают складки платья
Преображенных светлых тел.

Хоть в жизни я забот не знала,
Довольно боль была со мной.
Скорбя, я рано здесь увяла,
Хочу быть вечно [да вечно] молодой.

(Перевод Евг. Редина под ред. М.В.Юдиной. — Научная библиотека МГК, Шифр В-20888. Schubert-Album. Lieder. — Bd II. — S. 128-129. Текст вписан чернилами, почерк М.В.Юдиной.)

Переводы из юдинского сборника заслуживают специального внимания. Пример гениального переводческого решения — финальная строфа песни Шуберта «К Миньоне» (стихи Гете) в переводе С.Я.Маршака. В тексте этой песни особую трудность представляет специфическая словесная конструкция, свойственная немецкому языку: смысл фразы зависит от последнего слова, к

⁴⁷ ГЦММК, ф. 439, №311.-Лл.4-5.

тому же односложного (то есть, по существу, смысл раскрывается на последнем слоге). Шуберт именно на последнем слоге применил неожиданный гармонический ход и тем самым резко выделил соответствующую часть словесного текста. Речь идет о гармоническом обороте, в котором неаполитанский секстаккорд расположен не *до*, а *после* доминантового, что создает функциональное движение от доминанты к субдоминанте. Мелодия в этот момент совершает энергичный ход на восходящую уменьшенную терцию (VII-II^b), преодолевая инерцию движения VII ступени лада при разрешении в тонику. Верно поняв эту важную особенность шубертовской музыки, Маршак сумел создать ей точную словесную параллель. Максимальный эффект ему удалось получить в финальной строфе на словах «...я давно бы спал в объятиях земли». Здесь два последних слова поочередно меняют смысл фразы. Одно дело *спать*, другое дело *спать в объятиях* (то есть наслаждаться), и совсем иное — *спать в объятиях земли* (то есть лежать в могиле). Последнее слово «земли», на котором вся фраза молниеносно обретает свой окончательный мрачный смысл, как раз и приходится на гармонический оборот D—II^b₆.

М.Юдина пишет об этом поразительном месте так: «...бывает в некоторых стихах, в некоей музыке, в их синтезе — если это вокальное произведение — как бы самое зерно, самая сердцевина лирики — как бы "несказуемое слово" и мы тогда у сокровенных тайн бытия...»⁴⁸.

В архиве сохранились варианты перевода С.Я.Маршака, отличающиеся от напечатанного в нотном сборнике. Привожу один из них:

К МИНЬОНЕ

Утром Солнце едет в небо
В золотой карете Феба,
Озаряя высь и даль.
Но в прекрасный час рассвета
В сердце где-то
Просыпается печаль.

Ночь ещё владеет нами
И томительными снами
Замедляет бег минут.
Но в предчувствии рассвета
В сердце где-то
Скорби прежние встают.

Я люблюсь год за годом,
Как по бурным, зыбким водам

⁴⁸ ГБЛ, ф. 527, к.4, №6.-Л.40 об. Другой вариант этого высказывания опубликован А.М.Кузнецовым [13, с. 276.]

К берегам идут суда.
А другие мчатся в море,
Только горе
Не уходит никуда.

Я другим кажусь здоровым,
Выхожу я в платье новом
Ради праздничного дня.
Но из тех, кого я встретил,
Кто заметил
Сердце в ключьях у меня?

Пусть в душе я горько плачу,
Но в улыбке слёзы прячу.
Если б каждая из слёз
Приближала к двери гроба,
Как давно бы
Ливень слёз меня унёс!⁴⁹

Последний труд Марины Цветаевой

Мария Вениаминовна Юдина в последние годы жизни записала воспоминания о современниках, с которыми была дружна или связана деловыми отношениями. Среди них — Павел Флоренский, Борис Пастернак, Александр Кочетков, Николай Заболоцкий... В сохранившихся архивных рукописях я нашел фрагмент под названием «Несколько слов о великом поэте (и мученице) Марине Цветаевой». М.В.Юдина пишет:

«Однажды, летом 1940 г. (вероятно)⁵⁰, случи к Заболоцким для работы с Николаем Алексеевичем над переводами нашими текстов Песен Шуберта — т.е. Николай Алексеевич — творец, я — улы — редактор (неизбежный!!) — встретила я в «Киевском» метро Генриха Густавовича Нейгауза; он — как всегда приветлив, радужно настроен, весь искрится, пенится, как ручей в горах.

— «А, вы тоже к Пастернакам?» — На сей раз — нет — говорю, к Заболоцким. — «А! Вы дружите? Это хорошо!» — Дружу — не дружу — говорю — не знаю, но вот — тема имеется изрядная — Песни Шуберта. — «Песни Шуберта?! И вы их издаёте, редактируете? Прелесть! Молодчина! И Борис будет участвовать?!» — А то как же, согласие имею! —

Мы уже у перрона, я направляюсь к электричке, у Генриха Густавовича еще какие-то комиссины; вдруг он хватает меня за рукав: «Дорогая — вот что важно! За это ведь и деньги хорошо платят? Знаете ли вы, что присхала Цветасна и без работы? Дайте, дайте ей работу, дайте эти ваши переводы! — Буду счастлива, — на ходу кричу я и вскакиваю в тронувшийся поездочек (не хочется опаздывать. Заболоцкий человек точный и строгий!).

⁴⁹ РГБ. — Ф. 527, к. 6, №11, л. 14 — 18.

⁵⁰ Дата спорная. 1940 год указан в рукописи Юдиной 1965 года (ГБЛ. Ф.527, к.4, ед. хр. 2, л.3). В рукописи же 1968 года Юдина оставляет вместо цифры пробел и пишет: «Имеются в данной рукописи хронологические и топографические неточности, которые будут исправлены вскоре и вписаны в эти страницы мною лично» (Там же, л.6). Шубертовский перевод Цветаевой, о котором идет речь в дальнейшем, датирован 22 мая 1941 г. (См.: [14, с. 739])

И вот, через 2-3 дня, запасшись адресом, с трепетом направляюсь я к незнакомой мне и прославленной поэтессе. Я уже знала о ее возвращении в Россию от чудесного человека (ныне покойной) Нины Павловны Збруевой, про — как обычно — летом в «Песках» по Казанской железной дороге, на берегу Москва-реки; Жили там и Шервинские, Сергей Васильевич и Елена Владимировна, отличавшиеся исключительным гостеприимством и радушием, они и пригласили Цветаеву Марину Ивановну; поблизости, там же, имелись летом и Кочетковы Александр Сергеевич и Инна Григорьевна. (И многократно и подолгу гостила у Шервинских и Анна Андреевна Ахматова.) Итак, я не только не была знакома с Цветаевой-человеком, но и поэзию ее, увы, в ту пору знала мало; я ведь — петербуржанка, ленинградка, до революции в Москве не бывавшая; (не считая — в детстве, с покойной мамой, — помню мой ужас, что под Неглинной улицей, тогда «Проспектом», протекала речка «Неглинка»...) — и росла я больше в среде науки, нежели поэзии, не «совалась» в иные миры, кроме музыки, университета и церкви; лишь позднее, — Поэзия стала моей «второй натурой». Итак, иду к Цветаевой с мыслями о Пастернаке, о «Марии Ильиной» в «Спекторском», готовлюсь к встрече... Темноватая мансарда, несладкая лестница к ней; сразу охватывает атмосфера щемящей печали, неустroенности, катастрофичности... отчужденное взаимное приветствие. Вижу пожилую, надломленную, мне непонятную женщину, стараюсь быть почтительной, учливой, любезной. Вероятно, по своему легкомыслию не узрела в Цветаевой — тогда «Куманскую Сивиллу» — или «женщину Плутарха»... Сажусь на кончик стула, показываю Шуберта...

«Если уж. — то только Гёте», — сурово говорит Цветаева. — О, конечно, это самое прекрасное, отвечаю я и предлагаю «Песни Миньоны» и «Арфиста» из «Вильгельма Мейстера» — для начала. Она рассеянно соглашается, я спешу уйти... Из какой-то двери выходит сын ее, юноша-красавец... — Мне бы к ногам ее броситься, целовать ее руки, облить их слезами, горячими, горячими, предложить ей взять на себя то или иное ее бремя... (Трудно мне самой понять, почему была я так замкнута и даже как-будто равнодушна... Отчасти, быть может — потому что на моих плечах тогда много лежало человеческих судеб, — старые, малые, больные, сорванные войной со своих гнезд, всех прокормить, всех достичь, обо всех подумать... А раньше — ссылки...) Но — как известно, — «самооправдание — плохой советчик» — и оправдываться ни к чему: то был грех недостатка любви. Любовь, идущая от Бесконечности Божией любви — беспредельно расширяет ограниченные человеческие возможности!.. А также, ошибки моего поведения тогда объяснимы и недостатком литературной культуры: я Цветаеву тогда мало знала. Позже, вчитавшись в ее стихи, я поняла, что они «не мои», но давать характеристику великому Поэту, конечно, не считаю возможным. (Для меня, однако, Поэзия не может быть столь откровенной, где и в тиши слышатся громкие голоса, а уж если не в тиши!.. что сказать на эту огласку...) И вся роскошная новизна, блистательное сверкание формы, виртуозное решение задач ритма — я их зрю воочию, постигаю. вернее, дивлюсь тому, как всё это построено, математически точно повисает в пространстве и не рушится... Но... не о том скорбит душа, не того жаждет дух... сочетание могучего интеллекта с земляной, неукротимой силой, именно и заведомо неукротимой! — мне не дано понять композиции сего синтеза поэзии Цветаевой и, вероятно, вина сего непонимания во мне, а конечно, вовсе не в прославленной поэзии самой.

Иное — для меня — ее проза и ее жизнь. В прозе — дух ее свободен, не о себе говорит она, тут она грандиозна. На коленях я преклоняюсь пред силой ее Прозы и Крестным Путем ее жизни, ее жития.

С русскими текстами Песен Шуберта, однако, ничего, ровным счетом ничего не вышло. Придя — в назначенное Мариной Ивановной Цветаевой время, я нашла ее еще более погруженной в себя, свою грозную судьбу, как бы на границе выносимого и невыносимого страдания. Я робко попросила показать мне тексты, имея с собой, разумеется, сборники Песен. Увы... всё самое замечательное, «Песни Арфиста», несколько «Песен Миньоны» — всё не заключало в себе никакой эквиритмичности и ни в какой степени не могло быть спето в музыке Шуберта. Я тихо, едва осмелившись, сказала Поэту, что вот это — мол так, а это — эдак, что — мол Заболоцкий соглашался с неизбежностью музыкальной редакции, что незачем спешить, что я всё устрою, как ей удобно, что выхлопочу аванс в издательстве и тому подобное. Но она меня уже не слушала. Сознание своей мощи, своей правоты (возможно, не в данном конкретном случае, а вообще перед оскорбляющим ее в целом — миром, людьми, историей, злыми силами) заслонило перед ее пламенеющим взором, перед ее страдальческой сутью всю какую-то «мелочь» — меня, издательства, работу поперек вдохновения и... даже Шуберта, который тоже не слишком сладко прошел свой жизненный путь, — она наотрез отказалась от всей работы в целом. Я почтительно простилась и ушла, как побитая собака... Потом все мы узнали, что случилось...

И снова — «конец — молчание».

И молитва о ней.

Всё.»

...Результат этих двух встреч, описанных М.В.Юдиной — русский вариант стихотворения Гёте «Кто с плачем хлеба не вкушал...» (из «Годов учения Вильгельма Мейстера», кн. 2, гл. 13):

Кто с плачем хлеба не вкушал,
Кто, плачем проводив светило,
Его слезами не встречал,
Тот вас не знал, небесные силы!

Вы завлекаете нас в сад,
Где обольщения и чары;
Затем ввергаете нас в ад:
Нет прегрешения без кары!

Увы, содеявшему зло
Аврора кажется геенной!
И остудить повинное чело
Ни капли влаги нет у всех морей вселенной!

Приведенный текст (единственный отысканный из тех, которые возникли благодаря инициативе Марии Юдиной) опубликован впервые в 1967 году в сборнике цветаевских переводов «Просто сердце», составленном Ариадной Эфрон и Анной Саакянц.

Почему перевод оказался не эквиритмичен (восьмая строка несовместима с мелодией песни Шуберта: D 480, — такты 40-43), поясняет помета Цветаевой

на белой рукописи: «Песня Миньоны Гёте, но — для музыки (к[от]ор)ой не знаю...»).

Литература:

1. Ганзбург Г. О либреттологии // Советская музыка [М.]. - 1990. - №2. - С. 78 - 79.
2. Мышкис Е., Ганзбург Г. Об одном способе самостоятельного изучения иноязычных либретто (структура учебного пособия) // Особенности преподавания иностранных языков в вузах искусств. Сборник научных трудов. - Л., Изд. ЛОЛГК, 1990. - С. 135 - 141.
3. Ганзбург Г. Либреттология и специальные аспекты изучения вокальных произведений Ф. Шуберта и Р. Шумана // Шуберт и шубертианство. Сборник материалов научно-музыкального симпозиума. - Харьков, 1994. - С. 83 - 90.
4. Ганзбург Г. Шубертведение и либреттология // Франц Шуберт: К 200 - летию со дня рождения: Материалы Международной научной конференции. - М.: Прест, 1997. - С. 111 - 115.
5. Ганзбург Г. Пушкинистика и либреттология // Вісник Харківського університету №449. Серія Філологія. Пушкін наприкінці ХХ століття. - Харків, 1999. - С. 261 - 266.
6. Ганзбург Г. О перспективах либреттологии // Музыкальный театр XX века: События, проблемы, итоги, перспективы / Ред.-сост. А.А.Баева, Е.Н.Куриленко. - М.: Едиториал УРСС, 2004. - С. 244-249.
7. Ганзбург Г. Либреттология: статус и перспективы // Музичне мистецтво: Збірка наукових статей. Вип. 4. - Донецьк: Юго-Восток, 2004. - С. 27-34.
8. Шюре Э. История немецкой песни. - [СПб, 1884. Без пагинации.] ♪
9. Речь, восприятие и семантика. - М, 1988.
10. Лободанов А. О переводах со старопровансальского языка // Филология. Исследования по древним и новым языкам. Переводы с древних языков. - М.: Изд-во МГУ, 1981.
11. Коломийцов В.П. Песни Шуберта. Л.: «Тритон», 1933.
12. М.В.Юдина. Совместная работа над эквиритмическим переводом песен Шуберта // Воспоминания о Заболоцком. М., 1977.
13. Мария Вениаминовна Юдина: Статьи, воспоминания, материалы / Сост. А.М.Кузнецов. - М.: Сов. композитор, 1978.- 416 с.
14. Саакянц А. Марина Цветаева: Жизнь и творчество. М.: Эллис Лак, 1997. - 816 с.

И.С. БАХ – И.В. ГЕТЕ: ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ ТВОРЧЕСТВА

В статье освещаются некоторые аспекты эстетики И.С. Баха и И.В. Гете. Проводится параллель в значении их творчества для мирового искусства.

В статті висвітлюються деякі аспекти естетики І.С. Баха та І.В. Гете. Проводиться паралель у значенні їх творчості для світового мистецтва.

The article elucidates some aspects of I.S. Bach's and I.V. Goethe aesthetics. The parallel in significance of their creative work for world art is shown here.

Как определить, в чем заключается величие гениев – Баха и Гете, как найти верные слова, соответствующие сути созданных ими шедевров, идейно-образной направленности их художественных устремлений? Творчество этих художников давно оценено человечеством. Его глубина, богатство и разнообразие являются неоспоримыми, продолжая удивлять и вдохновлять пытливые умы и сегодня.

О творчестве и произведениях как И. Баха, так и И. Гете написано много монографий и исследований [2, 5, 8, 13, 16, 20], однако потребность в создании подобных трудов не иссякает, наоборот – все более возрастает, ибо в изменяющемся мире изменяется понимание их творений, роли их творчества в мировом художественном процессе. Такова общая закономерность адаптации культурных явлений прошлого.

Правомерным может быть вопрос: зачем сравнивать этих двух великих людей? Их жизненные пути не пересекались, они жили в разное историческое время (Гете родился в 1849 году, за год до смерти Баха), относятся к разным художественным направлениям. Однако научный поиск, стремление к теоретическим размышлениям побуждают нас делать подобные попытки, дабы сквозь призму гетевского творчества, его высказываний, отчетливее представить облик любимого и непревзойденного для каждого музыканта – И.С. Баха. К тому же, Гете высказывался о том, что художники должны друг у друга учиться (литераторы у живописцев, живописцы у скульпторов и т. д. и все – у великих мастеров прошлого). Подобно и мы, изучая творческий метод одного творца, в полноте осознаем величие другого.

Гете воплотил в своем литературном творчестве духовный опыт целой эпохи. В классической античности эту роль выполнил, как известно, Гомер, в средние века – Данте, в эпоху Возрождения – Шекспир. Гете синтезировал, творчески освоил разные литературные традиции: античную трагедию, идиллию, элегию, средневековый животный эпос, балладу и фарс, вольную

композицію шекспировської драми, строге єдинство французької класическої трагедії, роман, восточну лірику.

Бах критически усвоїв, творчески осмислив і обобщив предшесвуючий опит музикального искуства. «Он ее конец», – так написав об этом А. Швейпер [Цит. по 5, с. 7]. Полифоническое искуство И.С. Баха поднялось на исключительную высоту в результате того сложнейшего процесса, который осуществлялся на протяжении предшесвующих веков в западноевропейской музыке. «Он – апогей полифонии», – сказал о Бахе А. Серов [Цит. по 13, с. 305]. Понадобилась чуть ли не трехвековая работа – композиторов Фландрии (от Дюфаи до Жоскена), Франции (от создателей жанровой реалистической песни до Куперена), Италии (от Палестрины и Монтеверди до Вивальди и Корелли), Германии (от первых лютеровых композиторов до Шютца, Букстехуде, Кунау, Генделя), чтобы Бах мог прочно заложить на национальной основе немецкого народного искуства фундамент величественного творчества.

В творчестве этого композитора нашли обобщение лучшие достижения полифонистов XVI-XVII веков, их художественные принципы и приемы музыкальной выразительности. Как известно, Бах тщательно изучал, переписывал, перекладывал сочинения Палестрины, Фрескобальди, Фробергера, Рейнкена, Легренци, Керля, Букстехуде, Фишера, Корелли, Пахельбеля, Бема, Куперена, де Гриньи, Вивальди и других мастеров.

Мировоззрения Баха и Гете во многом родственны, для обоих искуство было, прежде всего, «истиной в образе», на этом основывались их эстетические взгляды. Ни один, ни другой не оставили после себя системного изложения своих философских воззрений. Поэтому справедливыми представляются слова философа Д. Сантьяны: «Он был слишком мудр, чтобы стать философом в обычном смысле».⁵¹

У Баха внешняя обыденность существования сочеталась с неисчерпаемой глубиной внутреннего мира. «Бах – такой гигант, – говорил Б. Асафьев, – что воспринимается не как личность, а как мощная творческая лаборатория, в которой перековывались все творческие навыки, стили, тенденции и искания музыки его времени»⁵². «... Не было ему равных по гениальности художественных откровений», – пишут исследователи; «... в произведениях Баха раскрывается гораздо больше величие цельного мировоззрения, чем субъективное чувство творца», – указывал Э. Курт в своем труде «Основы линейного контрапункта» [цит. по 5, с. 144]

⁵¹ Цит. по: Вернадский В. И. Избранные труды по истории науки. – М., 1981. – С. 289

⁵² Эпиграф к статье М. С. Друскина «Иоганн – Себастьян Бах» // Друскин М. С. История и современность. Статьи о музыке. – Л.: Сов. Композитор, 1960. – 319 с.

Гете пользуется языком *поэтической* философии, Бах – *музыкальной*. Их творчеству свойственны философские раздумья, символика, мистическое чувство органического единства мировой жизни.

При изучении баховского музыкального языка устанавливается символическое значение мотивных образований (например, фигуры креста – см. Фуги «ХТК») в передаче аффектов – душевных состояний. Оно сказывается в пространственных представлениях баховской музыки, с ее противоположением «верха» и «низа» – как символов возвышенного и греховного и т. п. Символика проникает и в построение крупной композиции, когда в ее сердцевину включается центральное по образной семантике звено. Бах, наряду с предшествующими композиторами и современниками, в своих произведениях, как известно, отдавал дань также числовой символике.

Бах верил без колебаний и сомнений в «предустановленную» (по Лейбницу) гармонию Вселенной, в высшую упорядоченность бытия. В нем проявилось лютеранское самосознание, он знал традиции богослужений, церковный обряд и его суть. Библия (на двух языках) – его настольная книга. Он прекрасно ориентировался в том, где, при каком церковном празднике следует в очередной воскресной кантате использовать то или иное изречение из Священного писания. Он знал их, вероятно, наизусть наряду с мелодиями и текстами хоралов духовных песнопений.⁵³ В начале произведения он обычно проставлял в аббревиатуре обращение за помощью к Иисусу – «J.J.» (Jesu Juva – «Иисусе, помоги»), в конце – «SDG» или «SDGI» (Soli Dei Gloria – «Всевышнему одному слава»). Бах был великим практиком, абстрактное теоретизирование ему было чуждо. Все мысли – в музыке, а не в высказываниях, в процессе становления и поиска смысла, а не в словесных формулировках.

Пафос творчества Гете – в стремлении осмыслить сущность мира, природы, человека. В комментарии к 1 части «Фауста» мы находим следующее его высказывание: «...все, что существует, имеет необходимое отношение к существу бога, так как бог есть единое сущее и все объемлет собою».⁵⁴ Как утверждает А.А. Аникст, ««Фауст» – образное воплощение идей Гете. Он не верил ни в ад, ни в рай. Они для него лишь художественные символы полярных элементов жизни» [1, с. 62].

И Бах, и Гете – теоретически мыслящие художники.

В эпоху Гете основой теоретических построений эстетики были два понятия: природа и искусство. Пункт, который в эстетике Гете на протяжении

⁵³ Об этом см.: Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. Часть II. Художник и время. 1. Личность. – М.: Музыка, 1982.

⁵⁴ Цит. по: Холодковский Н. А. Комментарии к 1 части «Фауста» // Гете. Фауст. – Пб., М., 1922. – С. 285

всей его жизни оставался неизменным – это то, что природа и искусство не должны отождествляться. Он всегда опровергал принцип «подражания природе». По Гете, «природе противостоит творческая сила гения». Природа порождает гения, но его дух независим; опираясь на природу, он творит свое, созревшее в его душе. Такими гениями были Шекспир и Рембрандт, таковым был и Бах. В статье «Простое подражание природе. манера, стиль» (1789) Гете объявляет подражание природе низшей ступенью искусства, а во «Введении в «Прописи» (1798) категорично утверждает: «Природа отделена от искусства великой пропастью... Все, что мы видим вокруг себя – только сырой материал...» Бах в этой связи в работе с музыкальным материалом выступает великим ваятелем, скульптором музыкальных звуков. Художник, по мнению Гете, должен быть «наделен одинаковым умением проникать как в глубь вещей, так и в глубь своего собственного духа и создавать в своих произведениях нечто не легко и поверхностно действующее, но, соревнуясь с природой, творить нечто духовно органическое, придавая своему произведению такое содержание, такую форму, чтобы оно казалось одновременно естественным и сверхъестественным» [4, с. 35]. Эти слова, по сути своей, являются эстетической платформой и творческого метода Баха.

Жизненная позиция Баха, его эстетические взгляды неотрывны от его художественных устремлений. Композитор не писал воспоминаний, не делал автобиографических заметок. Музыка и только она сама была сокровенным языком, выражающим его мысль и чувство, его философское миропонимание и мироощущение. Загадку силы воздействия музыки Баха исследователи стремятся, прежде всего, обнаружить в ней самой, в присущих ей закономерностях. Поэтому актуальны и сейчас вопросы техники композиции, проблемы баховской архитектоники.

Своеобразие творческого процесса двух художников можно усмотреть в использовании метода вариантного «пересочинения» собственных сочинений, «автопародии» (по М. Друскину) [5, с. 12]. Ко многим своим сочинениям Бах возвращался неоднократно на протяжении своей жизни: об этом говорит история создания и компоновки «ХТК», «Искусства фуги» и других сочинений. Аналогично Гете возвращался к «Фаусту», работал над ним в течение 60-ти лет.

Особенностью творческого метода Гете было то, что он годами, а иногда и десятилетиями, мог разрабатывать отдельные свои художественные замыслы, эстетические идеи. Про эту направленность можно сказать: поэт не столько стремительно двигался вперед, оставляя далеко позади пройденные этапы, сколько постоянно усовершенствовал найденное, которое сначала было представлено в виде общего, несовершенно дифференцированного внутренне,

но четко оформленного внешне концептуального образа, а потом обогащалось за счет привнесения все новых элементов, закономерностей, понятий.

Разработку своих творческих идей Гете связывал с формированием и постижением самого себя. Подобно тому, как он сам, личность, представлял собой онтологическое единство, которое примиряет и гармонизирует бесконечное внутреннее разнообразие, так и в его интеллектуальном творчестве, начиная с первых попыток, ничего не исчезало, а все направлялось в значимое построение – в виде либо фундамента, либо основного сооружения, либо составляющих элементов. Можно привести много примеров того, как высказывания по поводу эстетических, художественных или натурфилософских вопросов практически без изменений публиковались поэтом после продолжительного их «выдерживания» в кабинетном пространстве. Так было с известной концептуальной статьёй «Опыт как посредник между объектом и субъектом», написанной в годы сближения с Шиллером (1793), но опубликованной через 30 лет. Гете написал панегирик И. Канту и раскрыл свое восхищение его философией после того, как десятилетние размышления убедили поэта в родственности собственного метода с методом кенигсбергского философа («Влияние новой философии», 1820). Гете написал книгу о своем итальянском путешествии после тридцатилетнего осмысления импульсов от него, которые неоднократно с тех пор отразились в его творчестве.

Современному осмыслению эстетических взглядов поэта способствует множество высказываний относительно понимания природы как непрерывного развития в единстве разнообразия: «Продукты природы можно осознать лишь представив их в становлении». Или «Учение о форме – есть учение о ее преобразовании»; «Природа не имеет системы, она живет, она является жизнью и дорогой из неведомого центра к неведомой границе»; «Ко всему, чего хочет достигнуть природа, она может прийти постепенно, она не делает скачков» [3, с. 389-390]. Эстетику Гете в этой связи следует рассматривать не только как путь постоянных преодолений и поиска, но и в *целостном* плане, который объединяет порой противоречивое разнообразие, а также в плане *внутреннего единства*, которое сочетает чередование противоположностей как условие существования. Эстетика Гете будет представлена яснее, если ее изучать при помощи его же методологии, согласно которой «наука... снова и снова ведет человека к великому пониманию, что все составляет гармоническое единство, и она сама, в свою очередь, предстает как гармоническое единство» [3, с. 386].

По утверждению Ф. Шнитты, в Бахе воплотился исконно немецкий дух (*das Deutschtum*). Народнопесенные истоки мелодики Баха – одна из важнейших сторон его творчества. Композитор использует музыкальный материал XIV – XVIII веков, бытовые бюргерские песни, распространенные в

среде зажиточных горожан в эпоху средневековья; обращается к старой крестьянской мелодике, обостряя ее интонационные и ритмические отношения.

Как художник переломной эпохи он в своем творчестве воедино славлял устойчиво отстоявшееся с новаторским: старое полифоническое искусство – со смелыми откровениями в области гармонии, традиционные жанры – с современной образностью и далеко опережающими современников экспрессивными средствами выразительности («ХТК» I т. – Фуга № 12 фа минор, Прелюдия № 22 си-бемоль минор, Фуга № 24 си минор, II том – Прелюдия № 12 – секст- и нонакорды в секвенционном развитии, альтерированный субдоминанта в виде IV септаккорда с повышенной примой и терцией в кадансе, Предюдия № 20 ля минор). Одновременное существование в музыке Баха двух систем, представлявших «старое» и «новое» музыкальное мышление – ладовое мелодическое и функционально-гармоническое, со спецификой их интонационно-ритмических отношений и принципами формообразования, – составляет одну из существенных сторон драматургии его музыки.

Гете был объективным поэтом с постоянно обновляющимся творческим полетом мысли. Можно ли одним термином определить общий характер его творчества? Подобно Баху, Гете соприкоснулся в своем творчестве с разными идейными и художественными направлениями, испытал на себе их влияние, сформировал свои, во многом новые, эстетические принципы, оказал влияние на последующих художников в своей области.

Художественный метод Гете определяют как художественный универсализм, в котором нашли отражение различные художественные направления и стилевые элементы при господстве идеи творческого воплощения понимания жизни, а также – нравственно-философских идей своего времени.

В творчестве Гете отразились: позднее немецкое рококо, яркое немецкое рококо, поздний немецкий романтизм, расцвет просветительского реализма, литературное течение «Буря и натиск» с элементами сентиментализма, просветительства и романтизма, Веймарского классицизма, черты венского романтизма (расцвет романтизма в немецкой литературе первой трети XIX века). Гете, как поэт и писатель – многолик. Как отмечают исследователи, он пережил столько трансформаций, как никто из его современников. Справедлив вывод А. Аникста, который мы можем отнести и к Баху: «Тщетно подбирать для Гете определение среди привычных литературных терминов – классицизм, романтизм, реализм. Ни в одно из этих понятий многообразие созданного великим поэтом не укладывается» [1, с. 61].

Если западные исследователи причисляют Баха к барокко, то в отечественном музыковедении утверждается, что господствующим для его творчества является стиль не только барокко, но в его недрах зарождались предклассические черты [5, с. 12].

Итак, в процессе сравнения, анализа эстетических взглядов, творческих методов открылись новые понятийные грани творчества двух великих мастеров, высветились важные детали их творческого процесса. Оба художника явились яркими представителями не только немецкой национальной культуры, но и мировой.

Творчество этих художников сходно именно по *значению*, ибо оно явилось *эпохальным, самобытным и новаторским* по своему характеру, духу и новизне. Исследуя исторические связи музыкальной драматургии И. С. Баха, Т. Ливанова также подчеркивает, что «...в истории музыкального искусства творчество И. С. Баха – более чем творчество любого другого композитора, – явилось поистине эпохальным» [9, с. 3].

Опираясь на опыт прошлого, подытоживая и обобщая достижения большого и сложного исторического периода, Бах и Гете, каждый в своей области явился провозвестником дальнейшего развития искусства.

В заключение приведем слова Гете из беседы с Эккерманом 25 декабря 1825 г.: «Невозможно говорить о Шекспире: все, что говоришь о нем, несостоятельно» [18, с. 39]. Это же замечание, и с не меньшим правом, мы можем отнести и к самому И.В. Гете, и к И.С. Баху – великим художникам и мыслителям.

Литература:

- ✓ 1. Аникст А. Художественный универсализм Гете // *Вопросы литературы*, 1982. – № 3. – С. 54-83.
2. Вильмонт Н.Н. Гете: история его жизни и творчества. – М.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1959. – 334 с.
3. Гете И.В. Избранные сочинения по естествознанию / Пер. и коммент. И.И. Канаева. – Москва: Изд-во АН СССР, 1957. – (Классики науки). – 567 с.
4. Гете И.В. Собрание сочинений: В 10-ти т. Пер. с нем. / Иоганн Вольфганг Гете: [Под общ. ред. А. Аникста, Н. Вильмонта], т. 10. Об искусстве и литературе. – М.: Худ. литература, 1980. – 511 с.
5. Друскин М.С. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1982. – 383 с.
6. История полифонии. Вып. 3: Западноевропейская музыка XVII – первой четверти XIX в. / Вл. Протопопов. – М.: Музыка, 1985. – 494 с.
7. Керинер Л. М. Народнопесенные истоки мелодики Баха. – М.: Гос. муз. изд., 1959. – 102 с.
8. Конради К.О. Гете: жизнь и творчество: В 2 т. – Москва: Радуга, 1987. – 305 с.
9. Ливанова Т. Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи. – Ч. 2. Вокальные формы и проблема большой композиции: Исследование. – М.: Музыка, 1980. – 287 с.

10. Овсянников М.Ф. История эстетической мысли. Учебное пособие. – М.: Высш. Школа, 1978. – 352 с.
11. Протопопов В.В. Принципы музыкальной формы И.С. Баха: Очерки. – М.: Музыка, 1981. – 355 с.
12. Федоров В.С. Гете: черты мировоззрения // Философские науки. – 1988, № 7. – М.: Высшая школа. – С.59–69.
13. Хубов Г. Себастьян Бах. – М.: Музгиз, 1963. – 447 с.
14. Шалагінов Б.Б. Естетика Й.В. Гете: Дослідження. – Київ: Вежа, 2002. – 152 с.
15. Швейцэр А. Благоговение перед жизнью: Пер. с нем. / Сост. и посл. А.А. Гусейнова и М.Г. Селезнева. – М.: Прогресс, 1992. – 576 с.
16. Швейцэр А. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1965. – 728 с.
17. Штейнер Р. Очерк теории познания Гетевского мировоззрения. – Москва: Парсифаль, 1993. – 245 с.
18. Эккерман И.П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни / Пер. с нем. Н. Манн. – Ер.: Айастан, 1988. – 672 с.
19. Эстетика немецких романтиков / Сост., пер., вступ. ст. и коммент. А.В. Михайлова. – Москва: Искусство, 1986. – 307 с.
20. Pirro A. J.S. Bach. – Paris, 1905.
21. Pirro A. L'esthetique de J.S. Bach. – Paris, 1907.

**ГЕТЕ И БЕТХОВЕН:
К ПРОБЛЕМЕ ВОПЛОЩЕНИЯ ДРАМАТИЧЕСКОГО
КОНФЛИКТА**

Сопоставление фигур такого масштаба как Гете и Бетховен вызывает ощущение их интеллектуальной близости, проявившейся в осмыслении глобальных общественных и художественных противоречий.

Зіставлення фігур такого масштабу як Гете і Бетховен викликає відчуття їх інтелектуальної близькості, що виявилася в осмисленні глобальних суспільних і художніх протиріч.

The juxtaposition this great creators as Gote and Beethoven was determined intellectual familiar quality, what was realization in the global seance of social and artistic oppositions.

Известен продуктивный интерес Бетховена к произведениям Гете, нашедший выражение в музыке к драме «Эгмонт», песнях, в замыслах написать музыку к «Фаусту». Однако заслуживает внимания и феномен глубинного влияния свободлюбивых идей Гете-мыслителя на формирование мировосприятия композитора, которое проявлялось в его творчестве в воплощении драматизма бытия, пафоса борьбы, страданий и гибели героя, порождающих, тем не менее, оптимизм и уверенность в победе человека-борца.

Научной целью данной работы является определение смысловых параметров драматического конфликта в творчестве Бетховена, обусловивших особенности его реализации жанре симфонии, «расшифрованных» с помощью философско-эстетических позиций Гете. В подобном ракурсе рассмотрения проблемы использование некоторой «экспансии сознания» выглядит вполне корректным, способствующим, посредством аналогий, уточнению как стилевых граней творчества композитора, так и увеличению потенциала сферы «приращения смысла» в понятии «драматический конфликт».

Постановке вопроса предшествовало изучение трудов И. Гете «Об искусстве» [4], В. Асмуса «Гете в «Разговорах» Эккермана» [3], Б. Асафьева «О симфонической и камерной музыке» [2], разделы которой посвящены творчеству Бетховена. Материалы данных исследований детализируют тезис о том, что истоки конфликтности в музыке гениального композитора детерминированы как внешними влияниями – социально-идеологическими, художественно-стилевыми, так и внутренними, индивидуально-психологическими факторами.

Смысловые параметры конфликта в искусстве, как и в реальной жизни, заключаются в процессах становления характера, формирования личности,

волевого напруження человека в досягненні цілі, які зустрічають перешкоди в протидіях інших індивідів і історическої середовища. Гете і Бетховен були представниками епохи Просвіщення в Німеччині, жили і творили в протирічливих соціальних умовах, характеризуються високішими досягненнями людського духа в різних сферах наукової і творчої діяльності, які здійснювалися на побутовому фоні закостенілого німецького філістерства. Як типову ситуацію для сучасного йому Німеччини Гете відмічав відсутність належної зв'язки між письменником і годуючою його творчістю суспільно-історическої основою, обумовленої відсталістю німецького соціально-історического розвитку. «Ми, німці, люди вчорашнього дня», — говорив він в бесідах з Еккерманом [3, с. 117]. Дослідники життя і світогляду Гете, захопившись враженням незвичайної неопосередкованості, як би стихійної непроизвольності і природної логіки всіх його дій, виростаючих з глибини його особистості, не раз помилково отождествляли цю вірність самому собі, щирість і органічність з відсутністю суб'єктивних протиріч, з «аполлоновською» цілісністю і монолітністю самого гетівського світогляду. Так склалося поширене уявлення про незвичайну якби гармонічність Гете, характерною свободою його світогляду від надламуючих єдинство протиріч. «В уявленні цьому, — відзначає В. Асмус, — вірно тільки одне: воно правильно підмічає глибоке співвідношення і справді гармонічне відношення між особистістю Гете і його поведінкою. Гете дійсно всю життя робив тільки відповідне тому, чим він був. Нікими засобами і ухищаннями не можна було викликати його на дію, не витікало з внутрішніх основ його особистості» [3, с. 114]. Але з цього, що він ніколи не виходив з власних меж, не міняв самому собі, отже не слід, ніби «в глибинах його власного „я“ не було ніяких протиріч. Навпаки, вони були і, в міру исполинських розмірів його зросту і значення, вони повторювалися і відбивалися в його поведінці і свідомості в пропорціях як би ще більших, склавшихся в образ повний внутрішнього роздвоєння і нерозв'язливих конфліктів» [3, с. 114]. Стіжень цих протиріч проходив через ядро його соціально-історических і політичних дій і світоглядів. Його діяльність, к одній тільки *продуктивності* прагнула натура примушена була в самих заповітніших мріях і задумах опиратися в межі, натикатися на перешкоди, які піднімала перед ним життя.

Актуальними для Бетховена стали ідеї Гете про *продуктивну діяльність, революційність мистецтва, його відношення до політики, ролі особистості художника* в творчому процесі, контексті культури і т.п. Вплив Гете на розвиток мистецтва епохи, в якій він жив, зрештою, як і

последующих эпох, было значительным. Бетховен, сформировавшийся как личность под впечатлением революционных идей «Бури и натиска», до конца жизни сохранял им преданность (обращение к тексту Шиллера в Девятой симфонии), хотя ситуации жизненных встреч двух гениальных современников принесли им не дружеское удовлетворение, а, скорее, взаимное разочарование.

Известен контекст социальных противоречий, в котором складывалась судьба Бетховена: бесконечные конфликты так и не ставшего «родственным» светскому окружению композитора усугублялись личной трагедией. Источником конфликтности стали для него не только препятствия филистерской среды, но и угроза страшной для музыканта-профессионала болезни, сковывающей могущество его таланта. Процесс нарастания интересубъективности звукового мира, ограниченного только внутренним слухом, вызывал логичную ярость в его поведении, протест против несправедливости судьбы. Как писал о нем Б. Асафьев, — «меняются времена, приходят и уходят новые поколения, а гора остается горой — таково бетховенское творчество» [2, с. 24].

Семантика конфликта в творчестве Бетховена связана со структурами сонатной формы и симфонического цикла. Достижения композитора в сфере конфликтной драматургии во многом обусловили развитие европейской музыки последующих столетий, породили феномен «бетховеноцентризма» в инструментальном творчестве XIX-XX ст. Для большинства сонат, симфоний, симфонических увертюр, квартетов, концертов композитора характерны черты драмы — с конфликтным развитием образных антитез, прежде всего главной партии и побочной партии, контрастами, кульминациями, сквозным развитием, захватывающим репризу и коду музыкального произведения. Так «реагировал» Бетховен в «Эгмонте» против испанского владычества, в «Героической» — против монархической австропрусской коалиции, против зла и тирании — в Девятой симфонии, используя сонатную форму и создавая в симфонических жанрах тип открытого конфликта.

С учетом новаций Бетховена в становлении сонатной формы сформулирована точка зрения Ю.Н. Тюлина: «В динамическом сопряжении (а не в контрастном сопоставлении) возникает то противоречие тематизма и разделов формы (участков действия), которое нашло наиболее яркое и полное выражение в драматургии сонатной формы» [6, с. 31]. Контрастность между главной и побочной партиями сонатной формы, разделами формы, методами развития тематического материала, принцип производного контраста ярко проявились в симфониях с конфликтной драматургией. Существенный признак конфликтной драматургии в творчестве Бетховена — принцип *единовременного* контраста, сложившийся в эстетике барокко, а также принцип *тематического* контраста,

который становится ведущим свойством драматургического мышления в его симфонизме, стабильным качеством музыкального языка, устойчивым стилизованным признаком *драматического рода* в инструментальной музыке. К семантическим элементам, создающим эффект тематического контраста, относятся традиционная ладогармоническая система, основанная на мажоре и миноре, а также система тактовой ритмики, которые в музыкальных стилях эпох классицизма, Просвещения и романтизма образуют «костяк» формы, композиционно-синтаксический «трафарет» конфликта. Именно контраст, используемый в качестве не только *последовательного, но и одновременного* фактора конструирования *единства множественности* в темах конфликтного характера, лежит в основе принципов их переинтонирования, выявления внутренних противоречий, типичных для жанра драматической симфонии.

Исследователь сонатной формы в творчестве Бетховена Г. Ермакова отмечает, помимо технологических ее особенностей, разные смысловые аспекты конфликтности в его произведениях – *внешний и внутренний* конфликт. В бетховенских произведениях эмоциональными показателями внутреннего конфликта, который заключается в предельной дисгармонии, неуравновешенности, образной неустойчивости, является наличие драматизма и скорби. Скорбное начало, по Г. Ермаковой, есть проявление драматизма на более высоком уровне – субъективной реакции личности на переживаемые ею коллизии. Определение этих сфер как *внутриконфликтных* вытекает из тезиса о том, что драматическое в искусстве возникает как итог внешнего конфликта, который остался за пределами музыкального произведения. Тем не менее, эмоциональные начала сферы драматизма (возбужденность, тревожность, гнев, скорбь, печаль и др.) не являются естественными состояниями личности и потому содержат стремление к внутренне гармоническому состоянию. Отсюда следует, что внутренний конфликт содержит в себе потенцию конфликта внешнего, что заключается в противоречии между существующим и желаемым (реальным и идеальным) [5, с. 235]. Смысл драматизма как внутренне неустойчивого начала заключен в конфликте, который выходит за пределы сонатного аллегро и содержится в изначальном мировоззренческом конфликте композитора. «Внутренний конфликт перерастает во внешний: данному реальному началу противопоставляется идеальное. Идеальное – сфера внутренней гармонии – оформляется во вторых частях, драматургическая функция которых заключается в конкретизации внутреннего конфликта, который содержится в первой части» [5, с. 236].

Симфонизм Бетховена связан с внешним – открытым типом конфликта, который моделирует процессы активной борьбы, волевого противостояния личности враждебным силам, психологическому дискомфорту; наличие

внутреннего его эквивалента наполняет созданные композитором драматические образы глубинными смысловыми пластами, обусловленными особенностями его мировосприятия. В творчестве Бетховена конфликт открытого типа воплощается в структуре противоречивого образа главной партии, который моделирует и «злую» силу, и борьбу с ней, либо реакцию на ее появление, поскольку в образной сфере отсутствует «портретизация сил зла». Действенность главных партий первых частей Третьей, Пятой, Девятой симфоний связана с процессом волевой и целеустремленной борьбы героя, не примирившегося с поражением, верящего в победу. Типичное для Бетховена воплощение конфликта посредством сложносоставного образа ГП, реализующегося в «действии-борьбе», вызывает аналогии с одной из центральных философских идей Гете — о *действенной продуктивности*, трактуемой по отношению как к творческой, так и к исторической деятельности. «Да, да, дорогой мой, — говорил он Эккерману, — не только тот продуктивен, кто пишет стихи или драматические произведения» [3, с. 105].

Понятие *продуктивности* не было для Гете отвлеченным лозунгом или абстракцией: оно вытекало из основ его личности и жизненного опыта. Гете понимал и ценил жизнь прежде всего как жизнь *деятельную*, производительную, плодотворную, и этому пониманию он остался верен до последних дней. Высшей формой мыслитель считал *продуктивность действенную*, в этом смысле называл Наполеона «одним из продуктивнейших людей, какие когда-либо жили» [3, с. 122], а его наиболее выдающимися качествами считал ясность мысли, решимость и энергию, достаточные для приведения в действие всего, что он полагал выгодным и необходимым. Убеждение во всеопределяющем значении производительной практики «опирается у Гете на уверенность его в том, что человека, осознавшего свои действительные, т. е. лежащие в пределах реально достижимого, задачи, активность, воодушевляемая этим сознанием, необходимо приводит к победе» [3, с. 122]. Гете был убежден в «изменяющей мир силе воодушевленной деятельности» [3, с. 122], направленной «на реальные, самим содержанием жизни подсказанные и подготовленные цели» [3, с. 122]. Их достижению способствует «хорошо направленная нравственная воля» [3, с. 122].

Представление о Наполеоне как герое современности было присуще и Бетховену. Тезис о *действенности* музыкального «героя» симфоний композитора актуален для его сочинений, способствуя созданию характеристики драматического характера, находящегося в конфликте.

Бетховен стал родоначальником «ветви» драматического симфонизма, который, по А. Адамян, «стремится познать действительность как противоречие двух начал: индивидуального и общественного, личного и

исторического, короче: единство человека и среды» [1, с. 311] и, в отличие от лирико-эпического, жанрово-картинного, объединяет *драматический род* произведений, моделирующих разные виды конфликта и, соответственно, развязки.

Дифференциация разновидностей конфликта в зависимости от типов развязки связана с жанровыми градациями искусства, первоначально возникших в лоне древнегреческой драмы и постепенно модифицировавших в истории творческой практики и теории, ее осмысляющей, в концепты трагического, комического и драматического. При осмыслении типов конфликта в симфонизме Бетховена сопоставить трагическое и драматическое в их музыкальных инвариантах. В соответствии с жанровой природой искусства *трагический* конфликт, экспонирующий антиномию антагонистических начал, философски определяемый как противоречие между свободой и необходимостью, как правило, резюмирует определенный этап их противодействия. Возникающее при развязке конфликта несовпадение действенного и смыслового разрешения предполагает катарсис, проявляющийся в процессе психологического переживания дихотомии формального и содержательного. *Драматический* конфликт моделирует процессы, противоречия которых не носят антагонистического характера, и зачастую выносит конечный итог их противодействия за рамки конкретного произведения. Смысловой срез конфликта проявляется не столько в остро очерченной противоположности входящих в него сторон, сколько во *внутренней противоречивости* каждой из них. Стороны оппозиции в процессе развития могут становиться противоположными, но не выходящими за пределы единой сущности, не выявляющими преимущества ни одной из них. Во всех видах конфликта постоянными характеристиками являются эмоциональная и нравственно-оценочная константы, приносимые автором произведения с позиций взаимодействия как коллективных, так и индивидуальных форм сознания, психики, мироощущения.

Вызывает закономерный интерес трактовка Гете этих типов конфликта, обусловленная эстетическими нормами теории и художественной практики эпохи Просвещения, хотя в анализе он адресуется к «Поэтике» Аристотеля. О трагическом, обозначая функцию эффекта катарсиса, Гете писал: «когда трагедия исчерпала средства, возбуждающие страх и сострадание, она должна завершить свое дело гармоническим примирением этих страстей»; о драматическом, обосновывая специфику «промежуточного» между трагедией и комедией жанра, подчеркивал: «когда такая развязка приводит к счастливому, желательному исходу, как, например, в „Возвращении Альцесты“, мы имеем дело с промежуточным жанром» [4, с. 513]. И, словно поясняя связь этих

жанров со спецификой воплощаемых социально-исторических противоречий, отмечал: «в новейшее время подобные явления уже менее устойчивы и постепенно становится возможным одновременное сосуществование двух противоположностей, которые оказываются в известном равновесии» [4, с. 516]. Кроме того, Гете на материале поэзии детализирует эстетические различия между эпическим и трагическим [4, с. 351], проявляя глубокое понимание природы музыкального искусства. Гетевская концепция демонического ассоциируется с музыкой Бетховена [4, с. 567-569]. Гете был убежден в том, что высочайшие вершины художественного творчества характеризуются подчинением искусства не рассудку и не идейной тенденциозности, но особой силе, «демоническому» началу в человеке, сущность которого казалась ему иррациональной: в поэзии «бесспорно имеется нечто демоническое и притом преимущественно в бессознательном, которое не в состоянии постичь ни рассудок, ни разум, и которое именно поэтому производит такое могучее впечатление» [4, с. 569]. К музыке положение о бессознательном «применимо в чрезвычайной степени, — разъяснял Гете, — ибо она стоит настолько высоко, что не поддается рассудочному толкованию, и от нее исходит такое действие, которое все себе покоряет и в котором никто не в состоянии отдать себе отчет» [4, с. 569]. Родственной этому являлась его теория врожденности художественной и, особенно музыкальной, одаренности. То, что художника делает художником, Гете склонен был выводить из личного начала, которое считал прирожденным: «Нужно, чтобы природа нас надлежащим образом создала, — утверждал Гете, — чтобы хорошие замыслы сами собой являлись, как вольные дети божии, и кричали нам: вот и мы!» [4, с. 209]. Неотразимой, почти стихийной силой обладает, по его мнению, талант музыканта: «Музыка, — говорил он, — есть нечто целиком врожденное, внутреннее, не нуждающееся ни в каком питании извне, ни в каком извлекаемом из жизни опыте» [4, с. 551].

Резюмируя, отметим основное различие художественно-идеологических воззрений на конфликт крупнейших сопоставляемых представителей эпохи Просвещения, воплотившееся в их творчестве. Если Бетховен верил в революционность человеческого духа, преобразующую силу искусства, способную изменить мир («Обнимитесь, миллионы»), то Гете отрицал революционное действие, не только исходя из учета сопровождающих их утрат и разрушений, но и потому, что считал самые цели его принципиально неверными и неосуществимыми, а мир — недоступным совершенствованию. «Если бы можно было сделать совершенным *человечество*, — рассуждал он, — то можно было бы также создать совершенный порядок, но так как это невозможно, то предстоят непрерывные потрясения; одна часть будет

страдать, в то время как другая достигает благосостояния; эгоизм и зависть, как два злых демона, никогда не прекратят своей игры...» [с. 211].

Выводы.

1. Осмысление конфликтности в жизни и творческой деятельности Гете и Бетховена обусловлено философско-эстетическими, стилевыми нормами эпохи *Просвещения*, а также личностными, intersubъективными факторами.

2. Определение трансцендентного смысла конфликта, воплощаемого в поэтическом и композиторском творчестве двух гениальных современников, соответствует сопоставлению понятий *действительного и возможного, реального и идеального, драматического и гармонического*.

3. В творчестве Бетховена сформировались жанровые особенности *драматического симфонизма*, обусловленные новациями в структуре *сонатной формы*, концентрирующей в себе интонационные и синтаксические приемы логики *конфликтной драматургии*.

4. Эволюция художественно-идеологических воззрений Гете, приведшая к отрицанию возможностей преобразующей революционной деятельности, детерминировала воплощение в его творчестве «вечного» конфликта «добра и зла», воспроизведенного в многочисленных художественных вариантах мировой фаустианы.

Литература:

1. Адамян А. Статьи об искусстве. – М.: Музыка, 1961
2. Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке. – Л.: Музыка, 1981. – 216 с.
3. Асмус В. Избранные философские труды. – Т. 1. Гете в «Разговорах» Эккермана. – М.: Издательство Московского университета, 1969. – С. 102 – 187.
4. Гете И.В. Об искусстве. – М.: Искусство, 1975. – 623 с.
5. Єрмакова Г. До питання про конфлікт у фортепіанних сонатах Бетховена // Українське музикознавство. Вип. 7. – К.: 1972
6. Тюлин Ю. Музыкальная форма. – М.: Музыка, 1974.

Е. Подпорина

В. ГЕТЕ И Н. МЕТНЕР:
К ПРОБЛЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО УНИВЕРСАЛИЗМА
(ПО МАТЕРИАЛАМ ФИЛОСОФСКО-ЛИТЕРАТУРНОГО
НАСЛЕДИЯ)

В статье рассматриваются художественно-эстетические взгляды Н.К.Метнера, выявляется их непосредственная связь с философией И.В.Гете, что позволяет расширить представления о музыкальном мышлении композитора.

У статті розглянуто художньо-естетичні погляди М.К.Метнера, виявлено їх безпосередній зв'язок з філософією І.В.Гете, що дозволяє розширити уявлення про музичне мислення композитора.

In this article it is considered artistic and aesthetic views of N.Medtner. Their connection to philosophy of I.W. Goethe is revealed, that allows widening an idea about musical thinking of the composer.

Как можно познать себя?

Не путем созерцания,

а только путем деятельности.

Попробуй исполнить свой долг

и ты узнаешь, что в тебе есть.

И.В. Гете

Единственный путь

освещения нашей души –

это дать отражаться в ней свету,

и именно таков путь Гете...

Н.К. Метнер

Иоганн Вольфганг Гете (1749-1832) – всемирно известный поэт и писатель, основоположник немецкой литературы нового времени, мыслитель, философ, естествоиспытатель, говоря образно, человек-полубог, герой своей эпохи... Николай Карлович Метнер (1880-1951) – русский композитор и пианист, создатель жанра фортепианной сказки и глубоко содержательный интерпретатор классических сочинений, с 1921 года эмигрант, «художник, стоящий на страже вечных законов искусства»⁵⁵, творчество которого знакомо, пожалуй, не столь широкому кругу профессиональных музыкантов... Почти полвека отделяет смерть первого от рождения второго. Возникает вопрос: что же объединяет творческие судьбы вышеназванных мастеров, что общего между ними? Попытаемся найти ответ, избрав исходной точкой рассуждений известную максиму

⁵⁵ Напомним, что именно такая надпись, сделанная рукой А.К.Глазунова, украшает подаренный Н.К. Метнеру портрет композитора

Гете, согласно которой, чтобы найти сходство явлений необходимо вначале уяснить их различие.⁵⁶

Итак, с одной стороны, великий олимпиец, статный, красивый, добрый, гениальный, успешный, необычайно влюбчивый, для которого Женщина была идеалом, путеводной звездой, источником вдохновения (не случайно, «у солнца германской поэзии всегда появлялся спутник в образе миловидного создания, куда бы он ни приезжал, в какой бы крут незнакомых людей он ни забирался» [7, с.61]), с другой стороны, «каменный гость русской музыки» (В.Г. Каратыгин), «строгий крепыш» (А. Белый). «...квадратный, кряжистый, невысокий, с реденеющими волосами, с лицом молодого Бетховена, с медвежьей неповоротливостью..., со стиснутыми губами...» [2, с.94-95], совершенно беспомощный в быту и постоянно оберегаемый от всех житейских невзгод единственной, пронесенной через всю жизнь, любовью – Анной Михайловной Метнер.

Сколь различны портретные характеристики наших героев! И тем не менее, философские идеи, воплощенные Гете в поэтической форме, нашли непосредственное выражение в произведениях, музыкальных и литературных, московского «неоклассика»⁵⁷ Метнера, поскольку были близки и созвучны музыканту.⁵⁸

Из 110 вокальных сочинений Метнера без малого треть (31 произведение) написана на стихотворения Гете. В ранний (первый)

⁵⁶ «Нам нужно было бы, как мне думается, – писал Гете, – подмечать в вещах, познания которых мы добиваемся, больше то, в чем они отличаются друг от друга, чем то, в чем они сходны... раз приобретено правильное различение, предметы сравниваются сами собою...» [6, с.49].

⁵⁷ Московским неоклассиком назвал Николая Метнера в одной из своих критических статей В.Г. Каратыгин; Д. Житомирский также характеризовал наследие музыканта как «часть широкого творческого движения неоклассицизма» [8, с.292]. Сходную позицию занимает и Т. Левая, включая композитора в ряд московских «классицистов» конца XIX – начала XX века [10].

⁵⁸ Хотелось бы обратить внимание на еще одну связующую нить между Гете и семейством Метнеров. Речь идет о примечательной, разносторонне одаренной фигуре прадеда Николая Метнера со стороны матери – Фридрихе Гебхарде, который сочинял стихи, писал драматические произведения, а главное, состоял в переписке со старым Гете и молодым Вагнером. «Был ли Гебхард знаком с Гете до оставления им своей родины... – не известно; во всяком случае, по словам моей матери, – пишет Э. Метнер в письме к П.Д. Эттингеру (от 27.09.1921г.), – он навещал Гете во время одного (или единственного) своего путешествия за границу и состоявшегося тогда короткого пребывания в Веймаре (или в Йене)... Что прадед мой был страстным поклонником Гете, не подлежит сомнению; Гете был для него, по-видимому, «мейстером», которому он подражал не только в своих стихотворениях, но и в образе жизни, особенно под старость» [14, с.295-296]. Ссылаясь на воспоминания матери, Э. Метнер рисует и словесный портрет своего прадеда: «Он был выше среднего роста и сложением, а также манерой держать себя напоминал Гете, если судить по известной статуэтке Рауха... Бритое, скорее круглое, нежели продолговатое лицо сто имело здоровый, несколько загорелый "киричный" цвет какой опять-таки мы встречаем в портрете Гете, писанном Шпиером. Большие карие глаза и некоторые в строении лба общие с Гете черты довершали сходство с последним...» [14, с.294]. Подобная, в какой-то мере горделивая, апелляция к сходству с немецким поэтом позволяет предположить наличие своего рода культа Гете в семействе Метнеров. Можно с уверенностью утверждать, что сложившаяся культурная традиция и послужила тем фундаментом, на котором зиждется творческий союз русского композитора и немецкого поэта.

период творчества⁵⁹ композитор создает три масштабных гетевских цикла для голоса с фортепиано на немецкий текст: «Девять песен», *op.6*, «Двенадцать песен», *op.15* и «Шесть стихотворений В. Гете», *op.18*.⁶⁰ К этой группе примыкает и романс «На озере», *op.3*, №3, на слова А. Фета из В. Гете.⁶¹ К наследию немецкого поэта Метнер вновь обращается лишь в третьем периоде, включая в цикл «Семь стихотворений» для голоса с фортепиано, *op.46*, две вокальные миниатюры на слова Гете: «Прелюдия» (№1) и «Священное место» (№2).

Поэтические строки, принадлежащие перу «великого германца», нередко избираются композитором и в качестве эпитафий к инструментальным опусам. Так, заключительная строфа «Трилогии страсти» предваряет «Сонатную триаду» для фортепиано, *op.11*, стихотворение «Ночная песнь» («*Nachtgesang*») открывает «Три ноктюрна» для скрипки и фортепиано, *op.16*, музыкально-поэтический эпитаф «Священное место» на слова Гете⁶² выполняет важнейшую роль определенного образно-смыслового камертона в крупноциклической композиции *op.41*, объединившей в себе два масштабных сочинения: Сонату-вокализ (№1) и Сюиту-вокализ (№2). Наконец, нельзя не провести параллель между «Фаустом» Гете и квинтетом (без опуса) Метнера. Оба эти сочинения являются концептуальными в творчестве авторов, поскольку создавались на протяжении всей жизни, и, следовательно, отражают все этапы становления художественного мировоззрения своих «родителей».

Влияние философии Гете обнаруживает себя и в литературном наследии Метнера. Не случайно второй части своей книги «Муза и мода» (Париж, 1935), написанной в «защиту основ музыкального искусства» и стоившей музыканту немалых душевных и физических сил, автор предпосылает в качестве эпитафы стихотворение «*Spiegel der Muse*» («Зеркало Музы») Гете.⁶³ Данный выбор вовсе не случаен, поскольку Метнер не раз на протяжении книги будет возвращаться к словам поэта.

⁵⁹ Здесь и далее имеется в виду следующая собственная периодизация: 1896-1910 – первый период; 1910-1915 – второй; 1915-1930 – третий и 1931-1951 – четвертый [15, с.21-22].

⁶⁰ В данных циклах, по словам Т. Левой, «Гете предстает у Метнера всеобъемлющим, универсальным художником – живое олицетворение той полноты классического идеала, к которому стремился композитор» [10, с.81].

⁶¹ Заметим, что это единственное из гетевских произведений Метнера, написанное не на текст оригинала.

⁶² Данное гетевское стихотворение Метнер интерпретирует в *op.46*, №2 во второй раз.

⁶³ Поскольку русский вариант данного гетевского произведения в книге отсутствует, уместно привести прозаический перевод, выполненный по просьбе автора статьи А.Н. Андреевым: «Однажды утром, страстно желая украсить себя, муза шла вниз по течению ручья. Она искала самое спокойное место. Однако колеблящаяся поверхность, сбега и журча, постоянно искажала движущееся изображение. Богиня в гневе отвернулась. А ручей крикнул ей вслед с насмешкой: “Наверное, ты не хочешь видеть правду такой чистой, какой ее показывает тебе мое зеркало”. Но муза, между тем, уже стояла далеко, у уединенного уголка озера, любясь своей фигурой и поправляя венок».

«Гете говорит о свойстве человеческой природы, которая мало интересуется глубинами, скрытыми под поверхностью вод, и лишь ждет момента, когда эта поверхность покроется ледяной корой, чтобы мочь беззаботно предаваться катанию на коньках, — пишет композитор. — ...Современность, столь гордая своей пытливостью ко всяким глубинам, ... своей революционной смелостью, не замечает, что на самом деле она беззаботно катается на коньках по ледяной коре, образовавшейся (увы!) не только над глубинами чистых вод великого искусства, но и над большой лужей на поверхности безответственного “творчества” вчерашних “гениев”...» [11, с.109]. Задачу своей эпохи музыкант видит «ни в чем ином, как в растоплении льда, как на поверхности великого искусства, так и современной лужи» [11, с.109].

Еще в одном из своих ранних писем к Э.К. Метнеру (от 04.08.1903г.) композитор писал: «...мне хотелось сообщить тебе, что я открыл в себе весьма серьезные симптомы страсти к Гете... Именно страсти [разрядка авторская — Е.П.]. Раньше было не то... А теперь я вижу, что, вероятно, страсть (опять-таки именно страсть) к Гете, Бетховену и им подобным (тьфу! Да разве есть им подобные-то!!!!) есть наша семейная наследственная болезнь, и ничего тут ровно не поделаешь!..» [12, с.48-49]. Поразительно, что веком раньше в одном из своих «размышлений» Гете скажет: «Научиться можно только тому, что любишь, и чем глубже и полнее должно быть знание, тем сильнее, могучее и живее должна быть любовь, более того — страсть»⁶⁴ [разрядка моя — Е.П.; 6, с.367]...

В чем же состоит проблема художественного универсализма в творчестве Гете и Метнера? Если относительно титана немецкой культуры ответ предельно ясен: многогранность и бездонность личности Гете не подлежит сомнению,⁶⁵ то относительно Метнера подобная постановка

⁶⁴ Обращаем внимание на то, что данное высказывание является одной из основных максим Гете-состезоиспытателя.

⁶⁵ Нельзя не вспомнить блестящую характеристику, данную Вольфгангу Гете Н.И. Бухариным еще в 1932 году в докладе под названием «Гете и его историческое значение», посвященном столетию со дня смерти великого немецкого поэта и мыслителя: «Удивительна универсальность этого гения: оккультные “науки” и тайные занятия кабалистической магией, ведовством, алхимией; связь с экзотическими христианскими мистиками; философия — Бэкон и Спиноза, Гольбах и Кант, Шеллинг и Гегель; физика и химия, геология и минералогия, биология и физиология; метеорология, ботаника; глубокие ключи народной мудрости, история (Гердер); литература всех времен и народов, Запада и Востока, от фантастических мифов Индии, ярких и цветистых ковров Персии, стройных форм Эллады, германских саг до Шекспира и Байрона; изобразительные искусства, архитектура, театр, музыка, государственно-административная работа, педагогика, хозяйство, техника — все входило в круг творческих интересов, неустанной работы, пытливой мысли, напряженных исканий ... здесь, в этой удивительной голове, сошлись, сочетались, встретились и завязались в один узел бесконечные нити разнообразнейших проблем и достижений, интересов и стремлений, мыслей и чувств, образов и понятий громадной исторической эпохи, преемственность

вопроса может показаться несколько безосновательной. Однако обратимся к толкованию понятия «универсализм»: помимо первого значения – разносторонности развития личности, широты и всеохватности знания, данный термин указывает и на стремление к целостности, на форму мышления, «которая рассматривает универсум как целое и пытается из этого давящего над всем целого объяснить, понять и вывести единичное» [18, с.468]. Именно это второе значение позволяет говорить о творчестве русского композитора в контексте обозначенной проблематики.

В книге «Муза и мода» Метнер рассматривает музыкальное искусство как единую целостную систему, которая подчиняется собственным четко установленным законам. В начале первой части автор оговаривает те причины, которые способствовали написанию данной работы. «Побудило меня к этому, – откровенничает Метнер, – то знакомое всем чувство, которое испытывает человек, когда в тихую звездную ночь, оторванный от дневных забот, он вдруг оказывается лицом к лицу с мирозданием и силится понять то, что управляет бесконечной сложностью его, ищет ту невидимую связь отдельных миров, которая согласует их в одно целое...» [11, с.10]. А в одном из писем композитор высказывается более прямолинейно: «Я твердо верю и знаю, что существует или, вернее, всегда существовала единая музыкальная школа, единая музыкальная теория» [12, с.323].⁶⁶

Выступая против модернизма в музыке, композитор утверждает: «движение эволюции есть вечное окружение, а не вечное удаление. Это движение жизни вокруг вечности. Эволюция означает и “вперед”, и “назад”, и “вверх”, и “вниз”...» [11, с.115]. Здесь сама собой напрашивается параллель с гетевской «спиралью становления», с так называемыми «двумя маховыми колесами всей природы» (В. Гете). Ведь «согласно взглядам Гете, – пишет Л.М. Тетрашвили – “противопоставление и восхождение” суть две великие движущие силы природы. Сущность первой состоит в вечном притяжении и отталкивании, второй – в движении “вверх”» [17, с.59]. Здесь мы сталкиваемся с гетевской теорией полярностей, которая своеобразно претворяется не только в сугубо теоретических рассуждениях

мировых культур, порывы в грядущее. Этот исключительный универсализм, в сущности, выдвигал Гете далеко за рамки его “родной” немецкой почвы. В своем “макрокосме” Гете был настоящим “гражданином мира”...» [3, с.240-241].

⁶⁶ Замтим, что музыковеды нередко упрекают автора «Музы и моды» в «дилетантизме», в претензии композитора-исполнителя на сугубо теоретическое знание. Между тем, данная работа Метнера должна рассматриваться не как чужеродное влияние «извне», а как «глас души», взгляд «изнутри». Осмыслить культурные процессы «брожения» своего времени чрезвычайно сложно, поскольку отсутствует так называемый «пафос дистанции». Однако высказанные в «Музе и моде» оценочные суждения дают нам возможность погрузиться в полемическую атмосферу прошлого и взглянуть на сложившуюся ситуацию с позиций ее непосредственного участника. С этой точки зрения ценность метнеровской книги бесспорна.

композитора, но и в его творчестве (напомним, сочетание классико-романтических и барочных традиций, переплетение русского и немецкого начала, органичное слияние полифонического и гомофонно-гармонического стилей письма, избираемые автором творческие установки и т.д.), более того, в самом типе метнеровского мышления. Музыкант принадлежит к таким художникам, которым свойственен синтезирующий тип мышления, оперирующего антиномиями. Чтобы убедиться в этом, достаточно хотя бы ознакомиться со структурой и содержанием его книги: единство, однородность и разнообразие; созерцание и действие; покой и движение; простота и сложность (I часть); авантюризм и героизм; влияние и подражание; привычка и навык; любопытство и внимание; опыт и эксперимент; труд и дело; впечатление и оценка; талант и способности; содержание и сюжет (II часть). Создается впечатление, что Метнер взял на вооружение одно из высказываний Гете о том, что «думать может только тот, кто достаточно разъединял, чтобы соединять, достаточно соединял, чтобы иметь возможность снова разъединять...» [6, с.40]. Выводя общий закон согласования основных смыслов музыкального языка, Метнер на страницах своей книги отображает следующую схему [11, с.15].⁶⁷

ЦЕНТР	Большое	музыкальное
Бытие песни (дух музыки, ее несказанная тема)	искусство (сказанные песни — темы его)	
Единство	Множество	
Однородность	Разнообразие	
Созерцание	Действие	
Вдохновение (наитие)	Мастерство (развитие)	
Простота	Сложность (согласования)	
Покой	Движение	
Свет	Тень	
ОКРУЖЕНИЕ (тяготение)		

Автор комментирует ее следующим образом: «То, что мы должны признать за основные смыслы музыкального языка, представляет собою парные понятия (корреляты), находящиеся в неразрывном

⁶⁷ Данная схема необходима как наглядное доказательство целостности метнеровской системы музыкального искусства.

взаимоотношении. В этом взаимоотношении наблюдается первенство (примат) одного из двух понятий и тяготение к нему другого. Кроме того: все пары объединены общим тяготением к единому центру» [11, с.15-16]. Далее в аналогичной форме Метнер составляет и «Приблизительную схему основных смыслов музыкального языка», где центру также противопоставляется окружение: созерцаемому (слышимому внутренним слухом) звуку – исполненный или записанный звук; горизонтальной линии гармонии – вертикальная; тонике (как основной ступени лада) – тональность, гамма; диатонизму – хроматизм; консонансу – диссонанс; основному тоническому трезвучию – доминанта; тональности – модуляция и т.д. [см. 11, с.25-26]. Подобный подход к рассмотрению двойственности явления как противоположности мы вновь находим у Гете. Для сравнения приводим гетевскую схему (мироздания):

Мы и предметы.

Свет и тьма,

Тело и душа,

Две души.

Дух и материя,

Бог и мир,

Мысль и протяженность.

Дыхание.

Физический

опыт:

Магнит

[6,

с.123].

Идеальное и реальное,

Чувственность и рассудок,

Фантазия и разум,

Бытие и стремление,

Две половины тела,

Правое

и

левое.

Как представляется, универсальная схема Гете легко проецируется на метнеровскую систему музыкального искусства. Но поражает другое! Идея Гете о прафеномене, высказанная в знаменитом «Метаморфозе растений»: корень → стебель → лист → цветок – оказалась в центре внимания диаметрально противоположных художественных направлений в музыкальной культуре начала XX века. Отголоски этой идеи, по-своему воспринятой Метнером, мы находим в отраженно-зеркальном виде в «Музе и моде»: «Сложность сонаты, – пишет автор, – генетически связана с простотой песенной формы; песенная форма связана с построением периода; период – с предложением; предложение – с каденцией; каденция – с построением лада; лад – с тоникой» [11, с.52]. А также, «чем больше теория упирается в корни основных смыслов, тем она гибче, жизненнее, тем больше она предоставляет каждому растить из этих корней новые растения» [11, с.41]. Данный образ превращения растительных форм, созданный Гете, и «обусловленная им [образом – Е.П.] их изоморфность становятся ... парадигмой музыкальных форм» [19, с.127] и для Веберна. Объясняя в

своих лекциях,⁶⁸ обращенных к любителям искусства, связность музыкальной формы и доверяя слушателям «тайные ключи» от композиции на основе двенадцати тонов, Веберн говорит: «Теперь вы уже видите, к чему я веду речь. – “Прарастение” (*Urpflanze*) Гете: корень, в сущности, не что иное, как стебель; стебель не что иное, как лист; лист опять-таки не что иное, как цветок: вариации одной и той же мысли» [5, с.77].

Гетевский образ прарастения «прорастает» и в понимании Метнером темы произведения как зерна формы, ее главного содержания, а тематического развития как раскрытия этого зерна, то есть формы целого. Метнеровская тема – это свернутая проекция всего сочинения и генератор его скрытого потенциала. «Тема есть доступнейшая простота и единство всего произведения, – пишет Метнер, – таящая в себе и освещающая собой всю его сложность и разнообразие. Тема есть закон для каждого отдельного произведения. Каждая вдохновенная тема таит в себе все элементы и смыслы музыкального языка. Она имеет свой пульс – ритм, свою светотень – гармонию, свое дыхание – каденции, свою перспективу – форму. Она требует часто в качестве вассалов иные темы. Она сама намечает, вызывает их, а часто в цветении [разрядка моя – Е.П.] своем обнаруживает семена их в себе самой» [11, с.48]. Высказанная композитором мысль перекликается с гетевской идеей прафеномена: «Целое всегда в каждой части своей равно себе, – утверждает Гете, – можно сказать, что части суть не что иное, как частные случаи целого, и это значит, что каждая часть равна целому, но равна по-своему: точнее говоря, целое проявляется в каждой из частей сообразно их специфике и уровню, но, будучи неделимым, оно сохраняет себестождественность в многообразии частей» [цит. по: 16, с.117].

Не миновало Метнера и влияние гетевского пантеизма,⁶⁹ отголоски которого также находим в «Музе и моде»: «Нам не приходится беспокоиться о ритме в музыке, – пишет композитор, – пока он живет в нашем пульсе, в пляске, в поэзии и, наконец, в бесчисленных явлениях жизни и природы...» [11, с.54].

Гетевский афоризм, приведенный в качестве эпиграфа, в отдельных источниках имеет следующее продолжение: «Но что в сущности твой долг? Требование дня» (Гете). Метнер очень остро осознавал свой долг перед современниками, осознавал его как необходимость стать на защиту

⁶⁸ Веберну принадлежат два цикла лекций, прочитанных в Вене перед небольшой аудиторией: «Путь к композиции на основе двенадцати тонов» (1932) и «Путь к новой музыке» (1933).

⁶⁹ Напомним, что искусство, по Гете, «как творение человеческого духа есть часть природы, и задача художника состоит в том, чтобы охватить и выразить смысл природы» [19, с.135].

основных «вечных» законов музыкального искусства, именно поэтому на свет появилась книга «Муза и мода».⁷⁰ «Художнику, которому само искусство не менее дорого, чем его личное “творчество”, – утверждает композитор, – не следует пугаться предостерегающего, ограничивающего характера подлинных законов искусства ... “Лишь в ограничении познается мастер” ... Эти слова Гете, – воодушевлено восклицает музыкант, – уже давно осудили тех, кто или по бездарности или по инертности предпочел предостерегающим ограничениям вседозволенность» [11, с.109-110].

Универсализм Гете, в частности его философско-эстетические взгляды, оказал существенное влияние на формирование передовых идей различных культурных эпох. Великому немцу поклонялись романтики, им восхищались «неоклассики», его вознесли на пьедестал символисты, из него черпали свое «вдохновение» и представители разнонаправленных музыкальных течений XX века. Таким образом, понятие художественного универсализма становится более расширенным и включает в себя не только общую характеристику творчества и выявление тех или иных стилевых черт ему присущих,⁷¹ но и конкретизацию философско-эстетических, религиозных⁷² и мировоззренческих позиций художника, уточнение его вклада в развитие культуры и/или науки, анализ авторских высказываний, касающихся каких-либо смежных областей знаний. иными словами, все то, что дает возможность приоткрыть завесу над «святая святых» творчества мастера. «Мы ничего не поймем в Гете, – справедливо замечает К. Свасьян, – если в силу привычки инертного мышления будем стараться охватить его тысячегранник, заведомо выделяя какую-нибудь одну грань ... Феномен Гете и есть протофеномен; но это значит, что в нем нет ничего побочного и несущественного. Каждая грань его, или, каждая маска (персона), существенна в своей, именно своей неповторимой специфике проявления целого»⁷³ [16, с.98]. Данные слова в полной мере применимы и к Метнеру

⁷⁰ Заметим, что С.В. Рахманинов, ознакомившись с первой частью метнеровского литературного сочинения, назвал «рождение» книги своєвременным и незамедлительно приступил к ее публикации в своем издательстве «Танис» [см. 12, с.450, 462-463, 559].

⁷¹ В одной из статей, посвященной творчеству Гете, находим следующее высказывание: «Общий характер творчества Гете можно определить как художественный универсализм, пишет А.А. Анникст. – В произведениях Гете встречаются черты барокко, рококо, классицизма, сентиментализма, реализма, романтизма. Было бы неправомерно возвести один из этих стилей в художественную норму всего творчества великого поэта» [1, с.23]. С этих позиций метнеровское творчество также представляет собой образец художественного универсализма (только музыкального): композитор не только обращается к широко понимаемой традиции (барокко, классицизм, романтизм), но и впитывает современные культурные тенденции (в частности, особенности эстетики символизма, неоклассицизма).

⁷² Интересные наблюдения о сопоставлении Метнером художественного творчества с религией в одной из своих статей высказывает К. Зенкин [9].

⁷³ К слову сказать, Э. Метнер, которого К. Свасьян упрекает в «буквальной слепоте» к духу Гете, также указывает на то, что «очертить грани существа Гете можно, но различивать хотя бы приблизительно устойчиво то, что охватывают собой эти грани – невозможно» [13, с.16].

(как, впрочем, и к любому другому художнику, поскольку обладают универсальным смыслом). Ведь не понимая тех художественных задач, которые были поставлены автором, тех идей, какие вдохновили и сподвигли его на создание произведения, невозможно «докопаться» и до тех глубин, что скрыты под поверхностью «чистых вод великого искусства» (Метнер), а это в свою очередь немислимо без осознания цельности личности творца.

«Гете, – отмечает П. Васильев – различал в искусстве две области: область “серьезного” (“*ernst*”) и область “игрового” (“*spiel*”)» [4, с.42]. Удивительно, что образное сравнение человеческой жизни с партией в шахматы, которое находим среди высказываний немецкого поэта, как бы объединяет, синтезирует эти два подхода: «Природа дала нам шахматную доску, и выходить в нашей деятельности за ее пределы у нас нет ни возможности, ни желания, – утверждает Гете. – Она нарезала для нас фигуры, ценность, движения и свойства которых становятся мало-помалу известными. В наших руках – делать ходы, от которых мы ждем выигрыша» [6, с.284]. Гетевскую мысль словно подхватывает Метнер: «Любой шахматист или карточный игрок верит в неистощимость, неповторимость комбинации своей игры и потому каждый раз на той же шахматной доске, с теми же картами принимается за новую игру. Мы же, – сокрушается русский композитор, – вместо игры принимаемся за изобретение как бы новой доски, новых карт ...» [11, с.41]. Но из глубины веков будто отвечает Метнеру великий гений: «Каждый пробует в этом свои силы на свой лад и не любит постороннего вмешательства. Примем такое положение вещей ...» [6, с.284].

Что ж, диалог сквозь столетия продолжается. *Perpetuum mobile...*

Литература:

1. Аникст А.А. Художественный универсализм Гете // Гетевские чтения. 1984. – М.: Наука, 1986. – С. 7-38.
2. Белый А. Начало века. Серия литературных мемуаров. – М.: Художественная литература, 1990. – 687 с.
3. Бухарин Н.И. Гете и его историческое значение // Гетевские чтения. 1991. – М.: Наука, 1991. – С. 229-258.
4. Васильев П. Фортепьянные сонаты Метнера. – М.: Музгиз, 1962. – 43 с.
5. Веберн А. Лекции о музыке. Письма. – М.: Музыка, 1975. – 143 с.
6. Гете И.В. Избранные философские произведения. – М.: Наука, 1964. – 520 с.
7. Дубинский Н. Женщина в жизни великих и знаменитых людей. – Кн. I. – Харьков. 1995. – 287 с.
8. Житомирский Д. Н.К. Метнер (заметки о стиле) // Житомирский Д. Избранные статьи. – М.: Советский композитор, 1981. – С. 283-329.

9. Зенкин К. Николай Метнер в музыкальном мире своего времени // Жабинский К.А., Зенкин К.В. Музыка в пространстве культуры: избранные статьи – Вып. 2. – Ростов-на-Дону, 2003. – С. 191-207.
10. Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. – М.: Музыка, 1991. – 166 с.
11. Метнер Н. «Муза и мода». – YMCA-PRESS, 1978. – 156 с.
12. Метнер Н. Письма. – М.: Советский композитор, 1973. – 615 с.
13. Метнер Э. Размышления о Гете. – Кн. 1. – М.: Мусажетъ, 1914. – 525 с.
14. Н.К. Метнер Статьи. Материалы. Воспоминания. – М.: Советский композитор, 1981. – 352 с.
15. Підпорінова К. До питання періодизації творчої спадщини М.К. Метнера // Музичне і театральне мистецтво України у дослідженнях молодих мистецтвознавців. Матеріали Всеукраїнської науково-творчої конференції студентів та аспірантів 16-17 березня 2004 р. – Харків: ХДУМ, 2004. – С. 21-22.
16. Свасьян К.А. Философское мировоззрение Гете. – Ереван, 1983. – 183 с.
17. Тетруашвили Л.М. Проблема пантеизма в лирике Гете // Гетевские чтения. 1991. – М.: Наука, 1991. – С. 59-69.
18. Философский энциклопедический словарь. – М.: Инфра-М, 1997 – 576 с.
19. Холопова В.Н., Холопов Ю.Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество. – М.: Советский композитор, 1984. – 319 с.

УДК 78.071.1: 14 (Гете)

Г.Газдюк

**УНИВЕРСАЛИЗМ ТЕПЛЕВСКОЙ НАТУРФИЛОСОФИИ И
«МЕТАМОРФОЗЫ» СЕРИЙНОЙ ТЕХНИКИ
В МУЗЫКЕ ШЕНБЕРГА И ВЕБЕРНА**

Раскрывается принцип системности в натурфилософии Гете (понятия прафеномена и метаморфоза как эквиваленты первичных элементов системы и их взаимосвязей) и его отражение в теоретической концепции додекафонии Веберна. Также исследуется влияние новаторского мышления Веберна на творчество Шенберга путем сравнительного анализа двух произведений атонального периода композиторов, где формируются принципы додекафонной системы - симметричные трансформации первичных элементов.

Розкривається принцип системності в натурфілософії Гете (поняття прафеномену та метаморфозу як еквіваленти первинних елементів системи та їх взаємозв'язки) та його віддзеркалення у теоретичній концепції додекафонії Веберна. Також досліджується вплив новаторського мислення Веберна на творчість Шенберга шляхом порівняльного аналізу двох творів з атонального періоду композиторів, де формуються принципи додекафонної системи, зокрема симетричні трансформації первинних елементів

A system principle in Goethe's natural philosophy and Webern's serial music theory is revealed in this article. Another aspect is to show Webern's influence on Schoenberg's music. As an example of this fact it could be some atonal works of both composers.

«Существует исчисление более важное,
чем выкладки арифметики и геометрии,
которое связано с анализом идей»
(Г. Лейбниц)

Актуальность темы заключается в изучении подхода к феномену серийной техники, намеченного Веберном в лекциях 1932-1933 гг. Сущность подхода раскрывается сквозь призму фундаментальных идей натурфилософии Гете, благодаря чему обнаруживается взаимосвязь принципов серийной организации и тональной системы.

Научная цель статьи – раскрыть системность теории Веберна с позиций гетевской натурфилософии, а также выявить в этом контексте влияние веберновских идей на творчество Шенберга.

Объект исследования – додекафония как одна из систем музыкального мышления XX века.

Предмет исследования – становление принципов додекафонной системы в произведениях Веберна и Шенберга атонального периода.

Тема «Гете и музыка» неисчерпаема и безгранична. Гений Гете обусловил непреходящий интерес композиторов разных времен и Национальностей к его поэтическим шедеврам. Однако наследие великого поэта Германии не ограничивается множеством художественных сочинений, важнейшее место в нем занимают научно-философские труды, среди которых выделяются «Учение о цвете» и «Метаморфоз растений». Монументальность и масштабность Гете-ученого подтверждают его «открытия в науках и открытие им наук» [5, с.144]. Не случайно исследователь К.Свасьян считает Гете не только поэтом, «мимоходом сворачивающим в науку, а именно ученым, пишущим по случаю стихи», доказательством чему является «подчеркивание Гете преимуществ собственных научных заслуг над поэтическими» и оценка самого себя как «случайного поэта» [там же].

Если Гете-поэт находит широчайшее музыкальное прочтение в разнообразных жанрах композиторов XIX-XX веков, то идеи Гете-ученого оказываются созвучными поискам представителей Новой венской школы, особенно Веберна. Кажущийся парадокс обусловлен необходимостью создания **новой теории**, отражающей концепцию современного музыкального мышления. Если длительное время теоретическая мысль значительно отставала от композиторской практики, то на рубеже XIX-XX веков происходит «взрыв» в музыковедческой области. Прежде всего это вызвано кризисом романтической гармонии и переходом от семиступенности к двенадцатитоновости, а также общей тенденцией «рационализации иррационального» (Н.Автономова), особенно показательной для австро-немецкой культуры. Характерным фактом является возникновение множества концепций «новой музыки», авторы которых в большей степени выступают как творцы теоретических идей, а не собственно композиторы (например, труды Хауэра, Хабы, Кульбина, Обухова и других). Особое место среди них занимает концепция нового метода композиции в теоретических трудах и собственно в творческой деятельности композиторов-нововенцев.

Главой нововенской школы считается Арнольд Шенберг, создатель не только серийной додекафонии (в оригинальном названии – «метода композиции с помощью двенадцати соотнесенных между собой тонов»), но и автор концепции «эмансипации диссонанса» в контексте «эстетики избегания». В мышлении музыканта слились воедино композитор, педагог и теоретик, и, по мысли Н.Шахназаровой, «неизвестно, какой именно элемент из этого триединства в наибольшей степени стимулировал создание изобретенного им метода композиции» [10,с.178]. В отличие от концепций музыкальной техники других авторов, работы Шенберга характеризует не только оценка собственной системы с позиций новаторства и уникальности, но, прежде всего, выявление ее

преемственности, глубокой связи с многовековой традицией. Несмотря на то, что Шенберг никогда не ссыался на положения гетевских трудов в качестве одного из аргументов своей правоты, некоторые его высказывания оказываются сходными с мыслями ученого, в них подчеркивается общность законов природы и музыки, например: «Музыкальные идеи должны быть соотнесены с законами человеческой логики. Они являются частью того, что человек может воспринять, осознать и выразить», «...произведение искусства подобно любому другому целостному организму» [цит. по: 10. с. 200]. Однако в большей мере сходство с гетевскими принципами обнаруживается во взглядах Веберна, в частности, в трактовке шенберговского метода композиции. (Несмотря на безусловную общность позиций Шенберга и Веберна в изложении основ додекафонной техники, в высказываниях последнего обнаруживается индивидуальный подход к ее теоретическому обоснованию вследствие полученного музыковедческого образования: напомним, что Веберн является автором диссертации о Генрике Изааке, представителе нидерландской полифонической школы эпохи Возрождения). В отличие от Шенберга, создавшего фундаментальные труды («Учение о гармонии», «Структурные функции гармонии», «Стиль и идея», «Основы музыкальной композиции»), его ученик не писал специально теоретических работ, однако взгляды Веберна на додекафонию нашли отражение в двух лекциях, прочитанных на частной квартире в 1932-1933 годах и не предназначенных для публикации (отголоски этих идей звучат в письмах Йоне и В.Райху, см. 1, с. 115-119). Рассмотрим особенности теоретической концепции Веберна в контексте преломления идей Гете.

Не останавливаясь подробно на выявлении мировоззренческих параллелей [см. об этом: 2; 7], отметим, что для Веберна (в отличие от других нововенцев) наследие Гете имеет особую ценность, поэтому не случайно обращение композитора не только к его поэзии (opus 12 №4, 19), но и к научным трудам, прежде всего «Метаморфозу растений» (В. и Ю.Холоповы в монографии о Веберне отмечают, что композитор также был знаком с «Учением о цвете». «Разговорами с Эккерманом», помимо романа «Вильгельм Майстер» и элегии «Метаморфоз растений»). Центральное место во взглядах обоих творцов занимает живая природа, органика, которая, по их мысли, есть проявление высшего разума. Это приводит Гете к выводу, что «природу и идею нельзя разделить, не нарушив тем самым искусство и жизнь» [5,с.102]. Изучая природу, исследователь открывает **прафеномен** как изначальную сущность всех явлений, который «идеален как последнее познаваемое, реален как познанный, символичен, потому что охватывает все случаи, идентичен им всем» [2, с.218]. Для Гете прафеномен становится «формулой, посредством которой выражается бесчисленное количество единичных примеров

исчисления» [цит. по: 5, с.173]. Существование прафеномена в природе обнаруживается через явление **метаморфоза**. Таким образом, прафеномен становится парадигмой гетевской системы, а метаморфоз определяет синтагматические связи между бесконечными конкретными воплощениями прафеномена в реальных явлениях. Широко трактуя понятие метаморфоза, Гете определяет его сущность как закона органической природы: «Перворастение становится самым удивительным созданием в мире, из-за которого мне должна завидовать сама природа. С этой моделью и ключом к ней можно до бесконечности изобретать растения, которые должны быть последовательными, а именно: даже те из них, которые не существуют, смогли бы все-таки существовать ... имея внутреннюю правду и необходимость. Этот закон можно будет применить ко всему живому» [цит. по: 5, с.140]. Таким образом, в своих трудах Гете не только создал оригинальную научную концепцию, но, прежде всего, предвосхитил **принцип системности** в научной сфере, где, согласно общей теории систем /ОТС/, под прафеноменом, или перворастением, подразумеваются первичные элементы системы, а понятие метаморфоза раскрывает суть взаимосвязей первичных элементов, приводящих к возникновению единого целого, то есть к системе [6, с.4-5].

Опираясь на основные положения гетевского учения о природе, Веберн в своих лекциях «Путь к композиции на основе двенадцати тонов». (1932), «Путь к новой музыке», (1933) приходит к выводу, что музыка как человеческое творение есть продукт «всеобщей природы», поэтому правомерно применение законов природы («вечных законов») к выявлению объективных процессов в ходе исторической эволюции музыкального искусства. Отправной точкой для Веберна становится идея «метаморфоза» музыки в исторической перспективе вследствие «развития и усложнения конструктивного материала, базирующегося на свойствах ее «прафеномена» – звука» [2, с.221]. Рассматривая звук как «нечто составное, состоящее из основного тона и обертонов», композитор трактует эволюцию музыки как «последовательное освоение данного природой материала» [1, с.20-21]. Идея прафеномена и принцип метаморфоза экстраполируются Веберном на различные уровни музыкального искусства, связывающие воедино исторический и теоретический подходы. Особо показательным с позиций гетевского учения является анализ шенберговской техники.

Суть серийно-додекафонной техники (о дефинициях понятий «серия» и «додекафония» см. 3, глава II; 8, раздел V), именуемой Веберном методом ряда, композитор раскрывает сквозь призму гетевских понятий: «Мы всегда имеем дело с одним и тем же, и лишь формы проявления /ряда - мое, Г.Г./ все время разные. Это близко перекликается со взглядами Гете на закономерности и смысл, прослеживаемые во всех явлениях природы» [1, с.57]. Необходимость

ряда для произведения, по мнению Веберна, продиктована прежде всего техническими задачами: «ряд в его первоначальном виде играет теперь такую же роль, как раньше «основная тональность» [1, с.79]. Не в меньшей степени ряд способствует достижению «ясности», «наглядности» в изложении музыкальной мысли, возникающей вследствие тотальной взаимосвязи, то есть в наличии «максимально тесных отношений между всеми компонентами. В музыке ... важно по возможности ясно выявить отношения частей во взаимосвязи, показать, как одно соотносится с другим» [1, с.61]. Наиболее адекватным для осуществления этой цели является способ варьирования и широко трактуемая форма вариаций (Веберн сравнивает их с идеей метаморфоза Гете). В додекафонной технике их эквивалентами становятся симметричные преобразования – ракоход, инверсия и их синтез. Поэтому вывод композитора не случаен: «Ряд – это закон, который мы устанавливаем» [1, с.58]. Хотя Веберн подчеркивает наличие только четырех форм ряда («Других нет, – восклицает он. – Несмотря на старания теоретиков», [1, с.79]), однако сам отмечает, что «композитор стремится иметь ... определенные соответствия в пределах ряда: симметрию, аналогию, группировки (скажем, трижды по четыре или четыре раза по три звука)» [1, с.78-79]. Таким образом, Веберн указывает на дополнительные возможные «метаморфозы» ряда – ротацию, пермутацию, технику групп, то есть то, что наиболее наглядно характеризует его собственное композиторские находки в додекафонии.

Обобщим результаты анализа веберновской теории с позиций системности и положений гетевской натурфилософии.

Высший уровень. Эволюционный процесс музыкального искусства осуществляется посредством закона метаморфоза, эквивалентом которого, по Веберну, становится количественное освоение обертоновой шкалы, находящейся «внутри» прафеномена – звука. Общая направленность этого процесса движется к двенадцатитоновости. Таким образом, додекафония является одной из музыкальных систем, возникающих в процессе исторической эволюции и входящих в систему высшего порядка – музыкальную систему европейского типа.

Низший уровень. На основе двенадцатитоновости у композиторов-нововенцев возникает идея ряда (серийная техника), которая сама есть система. Ее прафеномен – ряд (серия или сегмент серии), а метаморфозы ряда образуются вследствие свойств симметрии и комбинации. Не случайно Веберн приходит к выводу об идентичности тональной и серийной организации, так как обе есть системы, формирующиеся из единого прафеномена – звука. Хотя авторство этой идеи принадлежит Шенбергу (на ней строился курс преподавания и основные положения его теоретических работ), но ее аргументация у Веберна поднимается на более высокий уровень обобщения за счет апеллирования к гетевской науке и

ее основным категориям. Показательно замечание авторов монографии о Веберне: «По совпадению, возможно неслучайному, у Гете мы находим ряд идей, без которых трудно обойтись при обосновании законов веберновского творчества, а тем самым и музыки XX в. вообще» [7, с. 126]. Таким образом, веберновская теория серийной додекафонии есть система, где ее первичным элементом является серия (и ее транспозиции), а принципами взаимосвязи становятся многочисленные симметричные преобразования. В итоге теоретическая концепция Веберна соответствует законам системности современной ОТС, вследствие чего оказывается более научной, чем в изложении самого создателя додекафонии Арнольда Шенберга⁷⁴.

Рассмотрев преломление гетевских идей в теоретическом аспекте, остановимся на композиторской практике Шенберга и Веберна, чтобы выявить парадоксальный пример метаморфоза серийной техники в контексте взаимовлияния учителя и ученика.

В большинстве исследований о творчестве нововенцев указывается их общая эволюция, приведшая в итоге к созданию серийной техники, и автором этого «изобретения» однозначно по традиции называется Шенберг. Подобному (несколько искаженному) факту есть несколько объяснений: 1) это пietet Веберна и Берга к роли учителя, ставшего для них своего рода Мессией в музыке; 2) активная публичная борьба Шенберга против пытавшегося оспаривать это первенство Хауэра, которая еще больше упрочила мнение остальных о второстепенной роли талантливых соратников Шенберга в этом процессе. Однако некоторые исследователи, в частности, В. и Ю. Холоповы, С. Курбатская, подчеркивают ведущую роль Веберна, первым интуитивно, а не декларативно открывшим законы серийности. В монументальной монографии о серийной технике автор рассматривает хронологию становления и развития двенадцатитоновой музыки и в этом контексте приоритетность Веберна является неоспоримой.

Если влияние Шенберга на своих бывших учеников не требует доказательств в силу своей очевидности, то обратный процесс кажется весьма уязвимым и неправдоподобным. Тем не менее факт влияния Веберна на Шенберга отмечают другие ученики главы нововенской школы. Так Э. Веллес говорит о подобном влиянии Веберна, «который убеждал учителя в устойчивости его позиции» [цит. по: 4, с. 183]. Другой ученик, Э. Штайн, указывает на творческую ревность Шенберга по отношению к своему бывшему ученику и приводит слова

⁷⁴ Ю. Холопов в контексте метода анализа музыки XX века выдвигает „четыре логически необходимых компонента”: элементы, их свойства, их связи и „установление всеобщей системы отношений” [9, 4]. Эти параметры максимально согласуются с принципами системности из ОТС.

учителя: «я должен перестать рассказывать Веберну о моих новых идеях; он всегда подхватывает их и излишне подчеркивает» [там же]. Влияние на Шенберга именно Веберна не случайно, во-первых, вследствие внешних обстоятельств (с 1918 по 1925 год Веберн живет по соседству с Шенбергом в Медлинге, предместье Вены), а во-вторых, из-за сходства типов мышления: для обоих характерен рациональный склад ума и тяга к теоретизированию.

При безусловной несхожести музыки Шенберга и Веберна по причинам мировоззренческих и стилистических установок в некоторых их произведениях обнаруживается явное родство. Наиболее показательным в этом отношении является внеопусный Квартет Веберна (1905) и №8 «Ночь» из вокального цикла «Лунный Пьеро» op.21 Шенберга (1912). Оба произведения относятся к атональному периоду творчества композиторов, но именно в них (впервые у каждого) формируются основные принципы серийной техники, которые значительно позже станут законом, правилом. Данные произведения интересны не только в этом аспекте, где первичность Веберна доказывается хронологически, но и необычайным, уникальным сходством интонационного параметра (структурного состава микросерии), а также принципов его развития. В обоих произведениях ядром является микросерия, состоящая из трех звуков, которую В. и Ю. Холоповы называют «Веберн-группой» (сочетание малой терции и малой секунды в пределах большой терции). Подобное наименование не случайно, так как в творчестве позднего Веберна, начиная с опуса 21, именно эта группа станет фундаментом, «прафеноменом» его музыки. Напротив, в додекафонных произведениях Шенберга не используется принцип микросерийности и «Веберн-группа» в интонационной структуре серий не встречается. Изначально в указанных произведениях композиторами используются следующие варианты группы: 1.3 у Веберна и 3.4 у Шенберга. Однако в процессе развития на основе симметричных «метаморфозов» возникают четыре идентичные интонационные группы:

ВЕБЕРН

ШЕНБЕРГ

ORIGINALIS = PERMUTATIO-1⁷⁵/ORIGINALIS (1вн, 4вв⁷⁶)

ROTATIO-2/INVERSUS = PERMUTATIO-2/INVERSUS (3вв, 1вв)

PERMUTATIO-1/ORIGINALIS = ORIGINALIS (3вв, 4вн)

PERMUTATIO-2/ORIGINALIS = ROTATIO-2/ORIGINALIS (1вв, 3вв)

У Веберна ротационная и пермутационные группы обнаруживаются в разнодиагональных проекциях в контексте многоголосной полифонической ткани (в горизонтальном развертывании преобладает О, I), у Шенберга наряду с

⁷⁵ порядок звуков в ротации-1: 231, в ротации-2: 312, в пермутации-1: 132, в пермутации-2: 213 вне зависимости от вида преобразования.

⁷⁶ 1 = полутон, вв – вверх, вн – вниз.

подобным принципом чаще встречается горизонтальное изложение в отдельно взятом голосе: таковы ротационные варианты в вокальной партии, (такты 15-16), пермутационный вид, соответствующий основной «Веберн-группе» в его квартете, в контрапункте левой руки партии фортепиано, (18 такт).

Выводы. Подобный пример необычного сходства произведений разных авторов – уникальный и единичный, причиной которому стала ситуация поиска новых закономерностей в условиях осознания равноправности и самодостаточности двенадцати тонов. Однако дальнейшие пути обоих композиторов расходятся. То, что было открыто Веберном в его Квартете, стало для него впоследствии законченной и откристаллизовавшейся системой, где «прафеноменом» выступает «Веберн-группа», а ее «метаморфозы» вытекают из тотального использования принципа симметрии. В творчестве Шенберга такая унификация и системность отсутствуют, не случайно В. и Ю. Холоповы считают, что у него «серийность была призвана в конечном итоге функционально принять на себя роль, прежде всего выполнявшуюся тональностью» [7, с. 272], поэтому композитор возвращается к крупным формам классического типа, в то время как Веберн предвосхищает новые пути в музыке поставангарда второй половины XX века. Таким образом, творчество Шенберга становится своеобразным связующим звеном между музыкой романтиков и открытиями Веберна. Если проблема различий и выявления индивидуального «я» в мышлении нововенцев достаточно широко освещена в исследовательской литературе, то обнаружение параллелей в их творчестве требует дальнейшего углубленного изучения.

Литература

1. Веберн А. Лекции о музыке. Письма. – М., Музыка, 1975. – 143 с.
2. Кудряшов Ю. Некоторые черты художественного мировоззрения Антона Веберна // Кризис буржуазной культуры и музыка. – Вып. 2. – М., Музыка, 1973. – С. 215-244.
3. Курбатская С. Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики. – М., ТЦ «Сфера», 1996. – 128 с.
4. Павлишин С. Арнольд-Шенберг: Монография. – М., Композитор, 2001. – 480 с.
5. Свасьян К. А. Гёте. – М., Мысль, 1989. – 191 с.
6. Система. Симметрия. Гармония /под ред. В. С. Тюхтина, Ю. А. Урманцева. – М., Мысль, 1988. – 315 с.
7. Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество. – М., Музыка, 1984. – 320 с.
8. Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс. В 2-х частях. – Часть II. – Гармония XX века. – М., Композитор, 2003. – 624 с.
9. Холопов Ю. Н. Гармонический анализ: В 3-х частях. – Ч. 2. – М., Музыка, 2001. – 193 с.
10. Шахназарова Н. Об эстетических взглядах Шенберга // Кризис буржуазной культуры и музыка. – Вып. 2. – М., Музыка, 1973. – С. 169-214.

УДК 78.071.1: 785 / . 789 (Вебер)

В. Алтухов

СЕМЬ ВЕРШИИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ ВЕЛИКОГО РОМАНТИКА

Рассматриваются особенности произведений Вебера, написанных для кларнета, как сольного, так и оркестрового инструмента. Наряду с достижениями в области музыкального театра Вебер в период творческой зрелости создает ряд уникальных сочинений для кларнета.

Розглядаються особливості творів Вебера, написаних для кларнета, як сольного, так і оркестрового інструмента. Поряд з досягненнями в галузі музичного театру Вебер у період творчої зрілості створює ряд унікальних інструментальних творів для кларнету.

The article is devoted the research particular music pieces of Weber, who composed some opuses for clarinet as solo and orchestra instrument. In height progress period of his life and creative Weber composed famous music for theatre and special for clarinet. V.N. Altukhov study this works in consequence of it connecting with performance interpretations.

Вебер вошел в историю музыкального искусства как великий немецкий романтик, создатель национальной романтической оперы. Его лучшие оперы «Фрейшютц», «Эврианта», «Оберон» открыли новую страницу в развитии оперного жанра и имели триумфальный успех у публики. «Волшебный стрелок» «всколыхнул музыкальный мир. Специалисты, любители, широкая публика были одинаково увлечены им. Многие мелодии «Фрейшютца», – как писал уже вскоре после первой постановки Гейне, – «сразу стали народными...Поэтичность и народность «Фрейшютца», живо воспринятые современниками, остались ценными и для людей последующих поколений» [9, с. 286]. Новые элементы музыкальной речи, фактуры, оркестровки, введенные Вебером, послужили предпосылкой для создания богатого и красочного романтического инструментального стиля. *Актуальность* данной работы детерминруется отсутствием в современной музыковедческой науке анализа кларнетового репертуара, в котором бы находили отражение исторические, теоретические и технологические аспекты изучения произведения, способствующие проникновению исполнителя в пласты его глубинного смысла. *Объектом* исследования в данной работе являются семь произведений Вебера, написанные для солирующего кларнета. *Цель* исследования – рассмотрение особенностей интерпретации каждого кларнетового сочинения, обусловленных как историческим контекстом их создания, так и стилевыми гранями творчества композитора.

В специальной литературе наиболее информативными в ракурсе исследуемой проблемы являются монография А. Кенисберга, раскрывающая знаковость этапов творчества Вебера [6], и работа Б. Благодатова, освещающая аспекты использования им кларнета как сольного и оркестрового инструмента

[2]. Неоценимый вклад в изучение стилевых особенностей творчества композитора составляет небольшая статья Б. Асафьева [1]. Тем не менее, реализация художественного феномена композиторского дарования Вебера в процессе создания кларнетового репертуара изучена пока что недостаточно.

Среди объективных обстоятельств, побудивших Вебера написать столько прекрасной музыки для кларнета, следует указать основные. Известно, что кларнет сконструировал немецкий мастер из города Нюрнберга И.Деннер в середине XVII ст., и к началу XIX ст. этот инструмент получил самое широкое распространение по всей Европе в составе камерных ансамблей, военных и симфонических оркестров. Способствовало распространению кларнетов и то обстоятельство, что он стал основным мелодическим инструментом в военных оркестрах, вытеснив гобои и фаготы. В каждом оркестре число кларнетистов доходило до 20 человек. Исследователями подсчитано, «что в эпоху наполеоновских войн в европейских армиях находилось более пятидесяти тысяч музыкантов играющих на этом инструменте» [2, с. 8].

Творческая жизнь Вебера как раз проходила именно в эту эпоху и, концертируя по Германии, молодой музыкант везде сталкивался с исполнителями, играющими на новом инструменте, и с детства, впитывал его тембральное звучание. Кроме того, Вебер в юности обладал изумительно красивым голосом, который в какой то степени походил на тембр кларнета. Он пел собственные песни под гитару в кругу друзей, и все пророчили ему блестящую карьеру оперного певца. Из-за несчастного случая (Вебер случайно выпил в темноте глоток кислоты) он потерял свой чудесный голос. Именно в этот период Вебер встречает своего ровесника, блестящего кларнетиста-виртуоза Генриха Бермана, с которым подружился и много концертировал. Г. Берман был первым кларнетистом Придворного оркестра в Мюнхене и «славился бархатистым тоном и выразительной игрой» [8, с. 106].

Вебер был покорен бархатистым звуком кларнета Г. Бермана и большинство своих сочинений молодой композитор пишет, рассчитывая на виртуозные и выразительные возможности своего друга-исполнителя. Одной из основных причин любви к кларнету было и то обстоятельство, что Вебер обожал творчество Моцарта; он знал многие оперы гениального австрийского композитора наизусть и часто дирижировал ими. Первой самостоятельно поставленной Вебером на сцене театра в Бреславле, была опера Моцарта «Милосердие Тита» – тогда молодому дирижеру и режиссеру не было еще 18 лет. О трогательной любви к музыке Моцарта говорит тот факт, что, учась, у Фоглера он поехал вместе с учителем в очередное концертное турне и в Франкфурте-на-Майне Вебер впервые увидел партитуры, написанные рукой самого Моцарта. «Охваченный благоговейным страхом, Вебер заботливо

положил партитуру на стол, прикоснулся к ней губами и лбом: затем, встав на колени, долго рассматривал ее – на глазах его блеснули слезы – и, наконец, отдал издателю со словами: «Как счастлива бумага, на которой лежала его рука!». Благоговение перед памятью Моцарта было настолько велико, что, приехав через три года в Вену, он воспротивился желанию Фоглера познакомить его с Сальери. Как известно, народная молва связывала имя Сальери со смертью Моцарта. Возможно, Вебер этому и не верил, но он знал, что Сальери ненавидел Моцарта, и он заявил, что «не желает иметь с этим человеком никакого дела!» [6, с. 24]. Вебер знал, что Моцарт в конце своей жизни написал прекрасный квинтет для струнных инструментов с солирующим кларнетом, трио для кларнета альт и фортепиано, а также концерт ля-мажор для кларнета с оркестром, который стал вершиной мирового кларнетового исполнительного искусства. Концерт и квинтет задумывались Моцартом в расчете на исполнительское мастерство его друга Антона Штадлера, явившегося первым исполнителем этих замечательных произведений. В истории кларнетового исполнительства это был один из первых примеров творческого сотрудничества между композитором и исполнителем, оказавший несомненное влияние на музыкантов последующих поколений» [5, с. 31].

Единственным профессиональным отличием в отношении композиторов к кларнету явилось то, что Моцарт больше любил кларнет строя Ля, а Вебер все свои сочинения написал для кларнета строя Си-бемоль. Но это обстоятельство лишь обогатило обе разновидности одного инструмента. Свои сочинения для кларнета Вебер создал в короткий период, когда разъезжал по Германии с концертами совместно с Г.Берманом. Вебер оставил семь крупных сочинений для кларнета, это самый большой вклад в кларнетовый репертуар в романтическую эпоху XIX ст., все они имеют высокий художественный уровень и повсеместно применяются как в учебной, так и творческой практике. Из семи сочинений три написаны в вариационной форме (до 1811 г.). Это и дань моде (вариационная форма в начале XIX ст. была распространена), и возможность проявить виртуозные качества исполнителей. Но вариации у Вебера, в отличие от других авторов, очень серьезные, выразительны и содержательны.

«Интродукция и тема с вариациями» явилась первым «подарком» молодого композитора кларнетистам. Произведение покоряет естественной пластичностью, благородством и красотой. Интродукция в инструментальной музыке у романтиков означала «небольшой, как правило, медленный раздел музыкального произведения, предвещающий его основную часть» [8, с. 355]. Медленное вступление удивительно поэтично, возвышенно, с доминирующим настроением радости бытия. Тема вариаций близка к народным танцевальным напевам, имеет оживленный характер и состоит из двух родственных по

настроению предложений. Все следующие шесть вариаций, чередуясь с небольшими фортепианными фрагментами, показывают тему в различных проявлениях, живописно демонстрируя технически виртуозные достоинства кларнета. Стремительная кода завершает сочинение на оптимистическом звучании. Первый опыт у Вебера по созданию концертного репертуара для кларнета оказался удачным и сразу привлек внимание публики.

Следующие Вариации для кларнета и фортепиано написаны на тему ранней оперы композитора «Сильвана». Вариации кларнета чередуются с сольными вариациями фортепиано. Впечатляют медленные вариации кларнета, написанные в параллельном миноре, отличающиеся бурными динамическими всплесками и широкой интерваликой. Заканчиваются вариации проведением основной темы, постепенно угаасающей. Впечатление от произведения порождает ассоциации с известным афоризмом В.Гете: «Звуки отмирают, а гармония остается» [4, с. 594].

Известно, что И. Вебер познакомился с В. Гете на одном из концертов, где совместно с Г. Берманом играл эти вариации. Очевидно, В. Гете не так любил кларнет как Моцарт и Вебер, потому что, войдя в зал, где звучала музыка, громко разговаривал с друзьями, шутил и смеялся, и вышел из зала, не дождавшись окончания последнего эпизода. Вебер после концерта, когда был представлен гениальному поэту, высказал свое отношение к такому поведению. «Вторая встреча была менее холодной, но все же Вебер говорил, что этими господами лучше всего всегда восхищаться только издали» [2, с. 29].

Концертино для кларнета с оркестром – наиболее популярное сочинение среди исполнителей-кларнетистов и слушателей. Начинается концертино небольшим оркестровым вступлением в медленном темпе, которое подготавливает первую мелодию солиста. Уже в оркестровом вступлении и далее у солиста чередуются два музыкальных образа, два характера. Первый – лирико-драматический, которому противостоят темные, необъяснимые и непреодолимые силы. Тема вариаций галантна и изящна, но в ней заложены два элемента, звучащие во вступлении. Они же улавливаются во всех последующих вариациях: ярких, красочных, броских. В последней медленной вариации Вебер впервые применил новую тембральную окраску звуков нижнего регистра кларнета, получив несколько мрачное, зловещее звучание инструмента. Эту характеристику нижнего регистра кларнета композитор в будущем блестяще использовал в своей опере «Волшебный стрелок» для характеристики образа Самьея. Заканчивается Концертино блестящей развернутой кодой, где виртуозные пассажи кларнета завершают сочинение.

В истории музыки зафиксирован тот факт, что «14 марта 1811 года в Мюнхене при королевском дворе большой успех имело это произведение – Концертино для

кларнета – и баварский король заказал композитору два концерта» [6, с. 28]. В жизни Вебера наступил тот период, когда он целиком отдался искусству. «Начиная с этого времени, – писал композитор, – я могу в достаточной мере считать себя законченным, как художник, – и все, что время сделало и сделает в дальнейшем будет лишь обтачиванием острых углов и внесением необходимой ясности и понятности в уже заложенное прочное основание» [3, с. 275]. Вебер принял предложение знатного вельможи, и Первый концерт фа-минор для кларнета с оркестром в трех частях был сочинен за одну неделю.

В первой части концерта в форме свободно трактованного сонатного аллегро передана вся гамма чувств молодого романтика. Веберу в этот период было 25 лет, и он был влюблен в свою будущую жену Каролину Брандт. Каролина была оперной певицей и имела нежное сопрано и яркое драматическое дарование. Она родилась в семье музыкантов и, как Вебер, с детских лет объездила всю Германию, выступая в провинциальных театрах, исполняя роль служанок, юных девушек или мальчиков. «Талант заменил ей систематическое образование, а природный здравый смысл не позволял обольщаться быстрыми успехами» [6, с. 25]. Судьба Каролины была близка и понятна Веберу и, вероятно, свои чувства к ней молодой композитор воплотил в первой части концерта. Мягкость и нежность, благородство и изящество, мольба и отчаяние, воодушевленная радость и печаль – все эмоции романтической личности проявляются в этой части. Принцип развития музыкальных образов части характерен тем, что главное место уделено не тематической разработке материала, а сопоставлениям контрастных образных сфер. И хотя главная тема экспозиции имеет различные оттенки одной эмоции, побочная тема, звучащая в мажоре, приводит к состоянию радости, полноты жизни, душевного подъема, а заключительная партия – изящна, шутлива и кокетлива. Вебер не придерживался четких правил сонатной формы, он достаточно свободно «перемешивает» весь музыкальный материал в разработке, укорачивает репризу. Коде-кульминации части предшествует виртуозная каденция.

Вторая часть, контрастная первой, написана в трехчастной форме. Музыка передает чарующую красоту разнообразия родной природы. Б.Асафьев в статье о творчестве Вебера так характеризует эту сторону дарования композитора: «В романтизме Вебера, вернее, в его романтическом мироощущении важны три момента: поэтизация уютного немецкого быта, чувства природы (острое, тонкое и богатое оттенками) и проникновение в тайники жизни в бессознательное и рационально необъяснимое...» [1, с. 55]. Чувство природы «сделало из Вебера поэта тембров, музыкального живописца, оно внушило и подсказало его воображению новые краски в оркестре, богатство колорита» [1, с. 56]. Главная тема второй части, светлая возвышенная

мелодия в до-мажоре, постоянно обретает новые оттенки. Композитор блестяще использует средний и часть верхнего регистра инструмента. Бесконечная мелодия создает образ бесконечности самой жизни. В середине части солист и оркестр меняются ролями: кларнет аккомпанирует струнным. Далее следует монолог-молитва солирующего кларнета. Словно путник после бури или грозы обращается к Всевышнему с благодарностью. Заканчивается вторая часть проведением главной темы, которая постепенно растворяется в тишине. В третьей части концерта, написанной в форме рондо, создана картина яркого музыкального праздника из серии «уютного немецкого быта» [1, с. 55]. Праздничное шествие под веселые звуки оркестра, народные песни, соревнования, фанфары – вереницу быстро сменяющихся образов в общей картине праздника завершает энергичная кода.

Второй концерт ми-бемоль-мажор написан композитором также в 1811 г., однако музыкальные образы концерта имеют другие характеристики. Это сочинение отражает настроения веберовской эпохи – период наполеоновских войн. В первой части концерта много фанфарных интонаций, бодря маршеобразная мелодика, четкий упругий ритм – весь музыкальный материал дышит мощной энергией и, лишь иногда, в мелодическую ткань сочинения вкрапливаются небольшие лирические эпизоды. С первых тактов в партии солирующего кларнета показано доминирующее настроение части. Кларнетисту любого уровня сыграть качественно начало концерта чрезвычайно сложно как в интонационном, так и техническом плане. Трехоктавный скачок на фортиссимо, мелкая ажурная техника, разнообразие штрихов создают значительные трудности даже для подготовленного музыканта. В этой части композитор увеличил диапазон инструмента до *си-бемоль* третьей октавы (в первом концерте самая высокая нота солирующего кларнета – соль третьей октавы). В первой части концерта, как в экспозиции, так и в репризе, есть развернутые виртуозные эпизоды, имеющие сложную артикуляционную технику. Однако на слушателей первая часть концерта оказывает благоприятное эмоциональное влияние, ибо музыкальный материал пластичен и совершенен.

Во второй части концерта, которую композитор назвал «Романсом», воссоздана картина скорби и возвышенной печали. В истории музыки – это первый Роман, написанный для кларнета, имеющий интересную и необычную форму. Два грустных монолога кларнета чередуются с просветленным оркестровым эпизодом. Третий монолог кларнета «проходит» на большом эмоциональном подъеме, с обилием динамических «всплесков». Перед кодой Вебер применил прием оперной драматургии, поручив кларнету замечательный речитатив. Музыка романса – глубокая и проникновенная – входит в число лучших медленных пьес для кларнета. В третьей части концерта композитор

передає атмосферу музикального празника в королівських дворцях, використовую танцевальний ритм полонеза. Частина написана в формі рондо з причудливою головною темою. Епізоди воюють блискучу і різноманітну палітру настроїв празника, характерну для романтичної музики. Блискучий фінал потребує володіння віртуозною технікою.

Останні твори для кларнета, створені композитором в 1813-1815гг., належать до числа камерних творів. Це – квінтет для кларнета і квартету струнних і Великий концертний дует для кларнета і фортепіано. Композитор в квінтеті продовжує лінію розвитку жанру, йдущу від Моцарта. В результаті виникла, по суті, концертна симфонія для кларнета, в якій виявляються всі характеристики і можливості цього інструмента. Квінтет написаний для кларнета строю сі-бемоль, маючого яскравий, блискучий звук. Виявлення тончайших особливостей кларнета цього строю – характерна риса творчості Вебера. В чотирьох частинах квінтета передана рідкісна пластика мелодій, яка близька народному мелосу і танцевальним ритмам. Це відчувається в головної темі першої частини – епруга, ладидарна, з пунктирним ритмом танцевальна мелодія контрастно відтінює монотонно-строге вступлення струнних. Поступово партія кларнета стає більш випуклою. Віртуозні побудови чергуються з ариозними епізодами. Але в закінченні частини повертається головна умиротворенна тема. Друга частина особливо поетична, характеризується проникновением в душевний світ людини. Тут композитор вперше застосував техніку незвичайних сопоставлень віртуозних хроматических пасажів – від самих нижніх до самих верхніх звуків інструмента. В кульмінації частини перший раз такої пасажу грається на фортиссімо, а потім на піаніссімо, чим досягається красочний звуковий ефект, який в повній мірі виявляє динамічні і акустичні здатності кларнета. Скорбний монолог кларнета в середині частини інтонаційно нагадує одну з мелодій другої частини сі-бемоль-мінорної сонати Шопена, але має інше розвиток, приводяще до яростному кульмінаційному взлету. Закінчується частина нисходящим трезвучієм до-мінор в нижньому регістрі на тихому звучанні. В третій частині Вебер застосував традиційну форму менуэта. Однак це, скоріше, шкерецо, де віртуозні репліки кларнета перекликаються з квартетом струнних інструментів. В середній частині менуэта ліричне співання кларнета досягає великої художньої виразності і обаяння. В цілому музикальний мову менуэта насичений шутливими, гротесковими, феєричними образами, які потім блискуче проявляються в пізніх операх великого композитора. В останній частині квінтета на фоні «барабаних» звуків струнних звучить

главная тема рондо, имеющая жизнерадостный, бодрый характер, который усиливают лирические эпизоды. Виртуозная эмоционально-активная кода требует от исполнителя мастерства и технической выносливости.

Большой концертный дуэт для кларнета и фортепиано, сочиненный Вебером в 1815 г. – последнее произведение композитора для кларнета. Свои выдающиеся пианистические способности Вебер блестяще претворил не только в произведениях для фортепиано, а так же в Большом Концертном дуэте для кларнета и фортепиано. Уникальность Большого концертного дуэта в том, что он является единственным в кларнетовом репертуаре эпохи романтизма, представляя собой как бы трехчастный концерт, где фортепиано играет роль как оркестра, так и солирующего инструмента. Музыкальные образы дуэта отражают состояние души самого Вебера, который переживал самые счастливые моменты своей жизни. В этот период популярность Вебера в Германии достигла такой высоты, что на всех концертах публика чествовала его как национального героя; тогда же он получил согласие Каролины Брандт стать его женой. Вебер был полон сил и новых творческих замыслов.

Партия фортепиано в дуэте необычайно интересна, насыщена элементами высшей сложности, которыми так блестяще владел Вебер-пианист. По мнению многих исследователей творчества композитора, бриллиантовый фортепианный стиль Вебера рождался под влиянием итальянской оперы: элементы колоратурной техники *bell canto* прослеживаются во многих его блистательных мелодиях, в том числе, и в мелодике Большого концертного дуэта. Приподнятое радостное настроение доминирует в первой части в форме свободного сонатного аллегро. На слушателей словно обрушивается каскад пассажей, изумительных дуэтных песенных эпизодов. Грустная, печальная, одухотворенная мелодия второй части передает переживания любящего человека, его тоску и одиночество. Она имеет трехчастную форму, где все разделы равноценны и составляют один эмоциональный фон. В середине второй части напряжение усиливается за счет переключек на фортиссимо двух инструментов. Складывается впечатление, что два инструмента не понимают друг друга, «сердятся», «спорят», доказывают свое. Но скоро все успокаивается – завершается часть главной темой на тихом звучании. В третьей части дуэта в форме рондо возвращается образный строй первой части. Виртуозные построения в быстром темпе исполняются инструментами то вместе, то поочередно, что требует от исполнителей большой ансамблевой ловкости и опыта. Главная тема рондо – изящная танцевальная синкопированная мелодия. В последних тактах темы – трудный ансамблевый фрагмент: два инструмента играют вместе виртуозный нисходящий пассаж в терцию. Совместных виртуозных построений в третьей части достаточно много, что требует от

исполнителей мастерства и безукоризненной ансамблевой точности. В середине рондо величаво и возвышено звучит кантиленная мелодия для солирующего кларнета. Композитор мастерски соединяет этот песенный эпизод с виртуозной кодой, которая на большом воодушевлении и подъеме россыпью блестящих технических пассажей завершает это уникальное сочинение.

Последнее десятилетие своей творческой жизни Вебер полностью отдает всю энергию, мощь таланта созданию сочинений для музыкального театра. Новый творческий подъем подготовлен предшествующими периодами жизни композитора.

Выводы:

1. Продолжая линию инструментального творчества Моцарта, Вебер в новую романтическую эпоху внес значительный вклад в создание репертуара для солирующего кларнета.

2. Произведения Вебера для солирующего кларнета относятся к числу наиболее популярных и исполняемых, активно используются в учебной и творческой работе.

3. В сочинениях для солирующего кларнета Вебер расширил его технологические возможности: увеличил тесситуру до *си-бемоль* третьей октавы, а также «открыл» новые артикуляционные, динамические, тембровые его особенности.

4. Концерты Вебера для кларнета и симфонического оркестра, всесторонне демонстрирующие выразительные и виртуозные возможности этого инструмента, вошли в число лучших концертов, написанных для деревянных духовых инструментов.

5. Повсеместное исполнение произведений Вебера способствовало развитию искусства игры на кларнете, что вывело инструмент на равноправное место в группе деревянных духовых, обусловило рост его популярности.

Литература:

1. Асафьев Б. О симфонической музыке. – Л.: Музыка, 1981. – 215 с.
2. Благодатов Б. Кларнет. – М.: Музыка, 1963. – 59 с.
3. Галацкая В. Музыкальная литература зарубежных стран. – М.: Музыка, 1983. – 560 с.
4. Гете И. Об искусстве. – М.: Искусство, 1975. – 624 с.
5. Диков Б. Методика обучения на кларнете. – М.: Музыка, 1983. – 191 с.
6. Кенинсберг А. Карл Мария Вебер. – Л.: Музыка, 1981. – 112 с.
7. Конен В. История зарубежной музыки. – М.: Музыка, 1976. – 534 с.
8. Музыкальный словарь Гроува. – М.: Практика, 2001. – 1095 с.
9. Хохловкина А. Западно-европейская опера. – М.: Музыка, 1962. – 367 с.

АНСАМБЛЬ БЕССМЕРТНЫХ ВОЗЛЮБЛЕННЫХ

Проблема "Гете и музыка" рассматривается на основе изучения претворения личностных реалий жизни поэта в вариациях Бетховена на тему стихотворения Гете "Близость любимого".

Проблема "Гете і музика" розглядається на основі вивчення втілення реалій особистого життя поета в варіаціях Бетховена на тему вірша Гете "Близость любимого".

The problem "Goethe and Music" is considered based on the study of the personal realities of the poet's life converted by Beethoven in his variations on the theme of a verse by Goethe "Близость любимого".

Объект исследования в статье – фортепианное ансамблевое творчество Л. ван Бетховена. Предмет исследования – семантическая специфика творческого отражения личностных реалий жизни И.-В. Гете и Л. ван Бетховена в бетховенских Вариациях на тему стихотворения Гете «Близость любимого» для фортепиано в 4 руки. Эта проблематика отдельно не рассматривалась в музыковедении, что обуславливает актуальность и научную новизну работы. Научные задачи исследования – выявление на основе метода семантико-культурологического анализа личностных и творческих предпосылок создания музыки этого произведения и поэтического текста, с которым она связана.

Сочетание слов «Гете и музыка» у мыслящего музыканта мгновенно вызывает множество различных тематических ассоциаций. И иногда несколько ассоциативных рядов, перекрещиваясь, сливаются воедино в одном произведении, которое тогда озаряется новым светом.

Так, в плане личностном, связанном с темой творческих и человеческих взаимоотношений, параллелизма и скрещенья судеб, выстраивается ряд имен, который можно продолжать по желанию сколь угодно долго: Гете – Бах, Гете – Моцарт, Гете – Бетховен, Гете – Цельтер, Гете – Шуберт, Гете – Мендельсон и т.д. В плане конкретных сочинений – это, конечно же, «Лесной царь», «Фауст», «Эгмонт», «Вильгельм Мейстер», «Вертер». «Западно-восточный диван» и многое-многое другое. В плане знаковых образов и персонажей – это те же Фауст, Эгмонт, Вертер, Арфист – и целая вереница удивительных и прекрасных женских имен – Лотта, Клерхен, Маргарита. Зюлейка, Миньона, без которых уже давно невозможно представить себе мировую культуру. И практически за каждым из них стоят реальные прообразы, чьи судьбы тесно переплелись с судьбами великих художников.

Подлинными героями нашего повествования являются Музыка, Поэзия и Любовь. Поводом же для размышлений стало одно из лучших ансамблевых творений Бетховена – Песня и шесть вариаций для фортепиано в четыре руки D-dur, – созданное на тему стихотворения Гете «Близость любимого» (“Nähe des Geliebten”) и посвященное сестрам Жозефине и Терезе фон Брунsvик. Этот небольшой опус представляет собой средоточие многих символических линий, скрепление человеческих судеб и творческих взаимосвязей в едином ансамбле.

В форме вариаций на тему этого ансамблевого произведения, а точнее – на ансамбль нескольких связанных с ним тем (или, может, на ансамблевую тему вообще?) написана и предлагаемая статья.

Итак, вариация первая: диалог «Гете – Бетховен».

Проблема «Гете – Бетховен» в искусствоведении широко разработана и вряд ли целесообразно было бы рассматривать ее здесь подробно. Отметим лишь слегка – пунктиром – некоторые знаковые черты этого творческого и человеческого контрапункта, имеющие отношение к нашей основной теме.

Однажды в письме, адресованном Беттине фон Арним, Бетховен написал: «Стихи Гете дают мне счастье» [10, с. 32]. О самом же Бетховене Беттина в своих письмах к Гете писала: «Человек этот несет в себе весь мир» [3, с. 87]; «Когда я увидела его в первый раз, ... вселенная перестала существовать для меня. Бетховен заставил меня забыть весь мир, и даже тебя, о мой Гете... Я уверена и, по-моему, не ошибаюсь, что этот человек опередил нашу современную культуру» [10, с. 31]. Отношение же олимпийца Гете к Бетховену – «существу совершенно необузданному» [10, с. 33] – прекрасно выражено в известной переписке с К.Ф. Цельтером, точнее, в ответном письме Цельтера к Гете от 14 сентября 1812 г.: «И я тоже восхищаюсь им с ужасом» [10, с. 34].

Бетховен говорил о Гете: «Он велик, величествен, он всегда в ре-мажоре» [10, с. 32]. И глубоко символично то, что Бетховен, погружаясь в светлый и торжественный мир лирико-пантеистических образов великого поэта, создает свои четырехручные вариации на тему Гете именно в D-dur – этой «гетевской» тональности: дух Гете как бы витает над этой музыкой, проявляясь уже в их тональной окраске. Именно поэтический образ Гете, по словам Е. Сорокиной, «определяет основные черты музыки вариаций, в которых господствует настроение светлой романтической мечты» [11, с. 50]. Композитором уже в самом нотном тексте темы вариационного цикла записано первое четверостишие гетевского стихотворения (“Ich denke dein”):

«Все в мыслях ты, когда из моря блещет

Мне солнца луч;

Все в мыслях ты, когда луной трепещет,

Сверкая, ключ».

Бетховена роднит с Гете, в частности, и распространенное в философии и эстетике XVIII в. понимание единства прекрасного, доброго и «трудного», связанное с принципом обязательной трудности самого процесса познания, имеющего креативно-деятельностный характер и совершающегося через напряженное преодоление физических и духовных препятствий. При этом ансамбль выступает как специфическая форма творческой интеллектуальной работы, требующей соответствующего личностного тезауруса [7, с. 189-190].

Вариация вторая: ансамбль поэтических текстов.

Стихотворение «Близость любимого», написанное в Италии в 1796 (по другим источникам, в 1795) году и выдержанное в духе высокой классической поэтики, принадлежит к немногим чисто лирическим песенным сочинениям Гете этого периода. Краткая история создания этого гетевского шедевра доказывает, что уже возникновение его есть не начало, но продолжение и развитие, которое стало итогом своеобразного культурного диалога – диалога поэзии и музыки, диалога поэтов, диалога любовей (см. комментарии А.Г. Габричевского к юбилейному изданию сочинений Гете) [4].

Героиня одной из знаменитейших пьес Лопе де Вега – «Собаки на сене» – прекрасная графиня Диана произносит слова: «Из ревности зажглась любовь». Нечто подобное произошло и с Гете при рождении «Близости любимого».

Оказывается, своим появлением на свет гетевское стихотворение обязано глубоко взволновавшему душу великого поэта романсу его многолетнего друга К.Ф. Цельтера (1758-1832) – музыканта, композитора, исповедовавшего наиболее близкие ему эстетические идеи, – романсу, написанному на стихи поэтессы Фридерики Брун (1765-1835). По словам Габричевского, Гете, «вдохновленный романсом Цельтера..., переделав и сократив бруновский текст, создал исключительную по своей завершенности и ясности лирическую композицию» [4, с.]. «Близость любимого» является не оригинальным сочинением, а мастерской обработкой, поэтической транскрипцией (что, как известно, было характерно и для литературы, и для музыки эпохи). При этом, как часто случалось в истории искусства, первоисточник впоследствии оказался забытым, а алмаз, ограненный великим творцом, начал существовать самостоятельно.

При этом постепенно менялась и семантика адресата любовного призыва. Если у Фридерики Брун это мужчина-возлюбленный, то у Гете (и, вероятно, уже у Цельтера) стихотворение воспринимается как обращение к возлюбленной-женщине, что подтверждается и некоторыми его переводами (например, одним из первых русских переводов – «Песня к милой. Из Гете» – М. Стаховича) [4].

Таким образом, гетевское поэтическое творение родилось из музыки Цельтера, вдохновленной поэзией Фридерики Брун, а из лирического любовного образа молодой поэтессы расцвел новый образ любви, в котором, как всегда у Гете, закодированы личные мотивы. И практически за каждым из них стоят реальные прообразы – и прежде всего – реальные женщины, которым на том или ином этапе жизни великого художника было суждено стать его музой, его путеводной звездой, его бессмертной возлюбленной.

Песни на текст гетевской «Близости любимого» имеются у разных композиторов: от И.Ф. Райхардта (1752-1814) – современника и во многом единомышленника Гете, одного из ведущих (наряду с К.Ф. Цельтером) представителей второй берлинской песенной школы, – до Ф. Шуберта, давшего образец романтического прочтения этого стихотворения (1815, 2 ред.) [12].

Вариация третья, лирическая: Гете и его «бессмертный список».

Особенностью творчества Гете всегда была его опора на конкретные жизненные впечатления и переживания. Создание параллельно с «Вильгельмом Мейстером» (1796) стихотворения «Все в мыслях ты», по всей вероятности, должно было иметь для Гете некий реальный личный импульс.

Именно тогда женой Гете (с 1788 г. – гражданской, с 1806 г. – официальной), матерью его сына Августа стала Иоганна-Христина-София Вульпиус (1765-1816), любовь к которой отразилась, в частности, в его знаменитых «Римских элегиях». Однако, учитывая характер поэта и тип его вдохновения, более чем вероятно, что стихотворение могло быть навеяно и другими его увлечениями.

Благодаря гениальному перу Гете имена его «бессмертных возлюбленных» (коих было немало!) стали символом вечной красоты, женственности, любви и жертвенности, непостижимо прекрасным идеалом для многих поколений, свет которого озаряет не только поэзию, но и музыку, театр, живопись и другие искусства. Кто же они были в реальности?

Анна-Элизабета Шёнеман, дочь франкфуртского банкира, в замужестве баронесса фон Тюркгейм, – невеста молодого Гете, воспетая им под именами Лили и Белинды. Ей посвящены гетевские юношеские «пьесы с пеньем» «Эрвин и Эльмира» и «Клаудина де Вилла Белла», а также «Парк моей Лили» и многие лирические стихотворения.

Фредерика-Элизабета Брион, дочь пастора Иоганна-Якоба Бриона, – юношеская любовь Гете, нареченная, а затем брошенная его невеста, которую он встретил в 1771 г. в маленьком идилическом городке Зезенхайме под Страсбургом и которой посвятил лирические «Зезенгеймские песни», ставшие поворотным пунктом его творчества и развития немецкой поэзии, связанным с новым пониманием поэзии как выражения непосредственного чувства.

Шарлотта фон Штейн (1742-1827), подруга юности и зрелых лет Гете, веймарская баронесса, гофмейстерина герцогини Анны-Амалии Саксен-Веймарской, воспетая им под именем Лиды («Стихи Лиде») и послужившая прототипом Ифигении в драме Гете «Ифигения в Тавриде».

Шарлотта Буфф, в замужестве Кестнер (1753-1828), – «Лотта, бесценная Лотта!» – идеальная возлюбленная молодого Гете, невеста, а затем жена его друга юности Иоганна Христиана Кестнера, ставшая прототипом одной из самых знаменитых героинь поэта – Лотты, возлюбленной молодого Вертера. И вновь: «Из ревности зажглась любовь».

Томас Манн в романе «Лотта в Веймаре», посвященном истории взаимоотношений Гете и Шарлотты Буфф и их последней встрече в дни старости, пишет от лица своей героини: «Пришла книга, и я сделалась бессмертной возлюбленной, – не единственной, Боже упаси, ведь их целый список, но прославленной, больше других возбуждающей людское любопытство. И вот я вошла в историю литературы, стала предметом исследований и паломничеств, статуей Мадонны, перед чьей нишей всегда толпится народ в соборе человечества. Таков был мой удел» [6, с. 460]. О ее особой роли в истории культуры говорит, обращаясь к уже престарелой Шарлотте – достойной матери и бабушке большого и уважаемого семейства, – и другой реальный персонаж романа – доктор Ф.В. Ример, один из ближайших сотрудников и доверенных лиц великого поэта, министра веймарского двора, тайного советника фон Гете: «Милая, дорогая мадам Кестнер, ... трелет, некогда возбужденный вашими милыми словами в груди юноши, во веки веков будет разделяться всем чувствующим человечеством... Примите смиренно, ... что ваше имя всегда будет блистать среди женских имен, отмечающих эпохи его великого творчества, и питомцы просвещения будут говорить о вашей встрече, как о любовных похождениях Зевса. Сживитесь с тем, – да, впрочем, вы уже давно сжились, – что вы ... принадлежите к людям, мужчинам, женщинам, девушкам, на которых благодаря ему падает свет истории, легенды, бессмертия, – как на тех, вокруг Иисуса» [6, с. 461].

Длинный список – «бессмертный список» (Т. Манн) [6, с. 459] – гетевских идеальных возлюбленных включает и многие другие – прославленные и забытые – имена прекрасных и незаурядных женщин.

Это и Минна Херцлиб (1789-1865) – восемнадцатилетняя дочь чешского книготорговца, которую Гете встретил и полюбил, когда ему было 60. Именно Минна была воспета Гете в Сонетах, которые он посвятил ей, и стала прототипом Оттилии в романе «Избирательное сродство».

Это и Марианна фон Виллемер, урожденная Юнг (1784-1860), – бывшая актриса, воспитанница, а затем жена франкфуртского банкира и литератора

Виллемера, большого друга Гете, с которой он познакомился в 1814 г. «Из ревности заглялась любовь»... Талантливая поэтесса и музыкантша, Марианна прекрасно играла на клавесине и пела (в том числе песни самого Гете – «Миньону», «Лунную песнь», «Бог и баядера» и др.), покорила сердце старого поэта не только своей красотой и женственностью, но и незаурядной творческой одаренностью. Именно она, как установил в 1869 г. Герман Гримм, скрывается под образом Зюлейки в гетевском «Западно-восточном диване». Между Гете и его героиней возникает не только образный, но и творческий диалог. Доказано, что замечательные стихотворения, включенные великим поэтом в сборник от имени Зюлейки, в действительности не принадлежат его перу, а были созданы Марианной фон Виллемер.

И, конечно же, юная семнадцатилетняя Ульрика фон Левецов, последняя любовь 75-летнего Гете («О, как на склоне наших дней нежней мы любим и суверней»), отвергнувшей, вопреки радужным надеждам великого старца, его предложение руки и сердца. Трагическому разрыву с ней («любви последней, зари вечерней») посвящена знаменитая «Мариенбадская элегия» (1824).

Особое место среди гетевских бессмертных возлюбленных занимает Максимилиана де Ла Рош, в замужестве Брентано (1756-1793). Ее мать Софи фон Ла Рош (1731-1807), супруга трирского канцлера Георга фон Ла Рош, была выдающейся женщиной своего времени, вошедшей в историю искусства и культуры как возлюбленная К.М. Виланда (1733-1813), его муза, под именем Дорис вдохновившая его на создание многих поэтических сочинений, а также как талантливая писательница, «гранд-дама литературы», автор целого ряда популярных сентиментальных романов и прежде всего – нашумевшего романа «История фрейлейн фон Штернгейм», воспевавшего свободу любви. Этот роман, анонимно изданный Виландом и вызвавший похвалу Гете, оказал воздействие на его роман «Страдания юного Вертера».

Прелестная старшая дочь Софи Максимилиана, или просто Максе, своим очарованием пленила многих выдающихся друзей дома фон Ла Рош, в том числе деятелей гетевской плеяды – поэтов, философов, ученых, – бывших в восторге от нее: И.Г. Гердера, братьев Ф.Г. и И.Г. Якоби, И.Г. Мерка – друга и наставника молодого Гете, «великого отрицателя», многие черты которого автор «Фауста» впоследствии придал Мефистофелю.

Юный Гете, гостивший в доме канцлера в пору своего «вертеровского кризиса», вызванного вынужденным разрывом с Шарлоттой Буфф, безумно увлекся Максимилианой неожиданно для себя самого. Впоследствии он писал об этом в 13-й книге «Поэзии и правды»: «Нет чувства более приятного, чем зарождение новой страсти в то время, как старая еще не успела угаснуть. Так при заходе солнца мы с удовольствием видим луну на противоположном краю

неба и радуемся двойному сиянию небесных светил» [3, с. 22]. Но богатый франкфуртский коммерсант Петер Брентано, за которого Максе выдали замуж, запретил ей продолжать непринужденное знакомство с Гете. Максимилиану и Петера Брентано считают одними из прообразов персонажей «Вертера». «Из ревности зажглась любовь» – это было у Гете снова и снова.

Истории было угодно, чтобы поэтическая линия Гете и Максимилианы Брентано на этом не завершилась. Эстафету судеб продолжила дочь Максе, одна из двенадцати рожденных ею детей, – одна из самых выдающихся женщин немецкого романтизма Беттина Брентано-Арним, младшая сестра поэта Клеменса Брентано и жена его друга и сподвижника Ахима фон Арнима.

Жизненный и творческий путь Беттины уже с момента ее рождения был освящен именем Гете. Именно Гете, вновь получивший право бывать в доме Брентано, сохранивший дружеские отношения с Максимилианой и явившийся поздравить ее с рождением седьмого ребенка, взял новорожденную Беттину из ее рук и из глубины темной комнаты вынес девочку к окну. Так благодаря поэту Беттина впервые увидела свет, так впервые осенил ее литературный гений. В ранней юности Беттина олицетворяла собой гетевскую Миньону, а затем исследователи стали связывать ее облик и с образом Зюлейки [3, с. 164].

В литературу она вошла прежде всего своей знаменитой первой книгой «Переписка Гете с ребенком», опубликованной через три года после смерти великого поэта как элегически окрашенное воспоминание о нем, как выражение того, что Гете продолжает жить в ней, что она с ним не расстанется и по-прежнему любит его, и даже смерть не может отнять у нее любимого.

И впоследствии – всю ее долгую жизнь – Гете был для Беттины кумиром. Вновь и вновь в своем творчестве она утверждала, что единственным человеком, способным свободно воплощать собою гений и любовь, красоту и искусство, был Гете; с ним много раз пересекались, но не сошлись и не могли сойтись ее жизненные пути, но он постоянно оставался неотъемлемой частицей ее существования. Недаром Беттина еще при жизни Гете изваяла модель памятника ему, а после смерти поэта приложила титанические усилия, чтобы на собственные средства установить этот памятник, на эскизе к которому написала: «Любовь во всем себе потворствует, и все же любящий покидает самого себя и устремляется вслед за своей любовью» [3, с. 165].

Именно Беттина фон Арним является одной из ключевых женских фигур, связующих Гете и Бетховена и соединяющей их с поколением романтиков. Но ее любовь к великому поэту не была взаимной...

Вопрос же, кто из возлюбленных, известных или неизвестных, вдохновил Гете на создание «Все в мыслях ты», – доныне остается тайной без ответа.

Вариация четвертая: жанровая (фортепианный четырехручный дуэт).

Бетховенские Вариации на тему песни Гете «Все в мыслях ты» («Близость любимого») принадлежат к числу «идиллических сочинений» [11, с. 50] композитора. Тему и четыре вариации Бетховен вписал в совместный альбом сестер фон Брунsvик 23 мая 1799 г., а в 1803 г. сочинил еще две вариации, занявшие, как отмечает Е. Сорокина, место четвертой и пятой [11, с. 50]. Это произведение было впервые издано в 1805 г.

Вариации были созданы Бетховеном для фортепианного четырехручного дуэта – жанра, к которому он обращался исключительно в молодые годы. Немногочисленные дуэтные сочинения композитора (Вариации на тему Гете принадлежат к лучшим из них, как и Соната op. 6 D-dur) в целом относятся к побочной линии бетховенского творчества. Показательно, что в 1824 г. – через четверть века после создания этих вариаций – Бетховен на предложение А. Диабелли написать пьесу для фортепиано в четыре руки (что было невероятно популярно в те годы!) «с достоинством ответил, что подобные произведения не лежат на его пути» [13, с. 170]. Как отмечалось ранее автором этих строк, «особенности жанровой эстетики дуэта как сугубо личного, идиллического взаимного общения двоих резко противоречат характеру бетховенского грандиозного обращения к миллионам» [8, с. 32].

Но это будет потом. А пока в 1799 г. молодой Бетховен записывает в альбоме своих юных учениц из аристократического рода фон Брунsvик фортепианный дуэт. Почему? Ответов на этот вопрос может быть несколько.

С одной стороны, по имеющимся документальным данным, в конце XVIII – начале XIX вв. фортепианный четырехручный дуэт становится излюбленным жанром эпохи: например, в 1783 г. в издававшемся В. Крамером журнале “Magazin der Musik” отмечалось, что «четырёхручные сочинения являются в данный момент наиболее популярными и любимыми» [13, 170] (*Пер. мой. – И.П.*). И естественно, что сестры фон Брунsvик – прекрасные музыкантши, проводившие за роялем немало времени, – постоянно нуждались в новых произведениях для четырехручного музицирования. К тому же Вариации были вписаны в их общий совместный альбом, что подразумевало амбивалентность, ансамблевость владения подаренным опусом, идеально соответствующим адресному двуединству посвящения. С другой стороны, только ли утилитарные цели – возможность совместного музыкального времяпрепровождения сестер и / или всеобщая мода на игру в четыре руки – были тому причиной?

Фортепианный четырехручный дуэт предполагает личный ансамбль, наиболее глубоко олицетворяющий сердечное созвучие. Великий Гете сравнивал четырехручное музицирование – по силе и характеру объединяющего воздействия, «сродства душ» – с совместным чтением книг дантовскими Паоло и Франческой... [8, с. 21]. Результатом того чтения, как

известно, стала любовь – невозможная и роковая. Не она ли, основанная на том же «сродстве душ», была тайной движущей силой и бетховенского дуэта?

Вариация пятая, лирическая: «бессмертные возлюбленные» Бетховена

В отличие от лирического «предмета» гетевского стихотворения, имена прекрасных адресаток бетховенских вариаций однозначно указаны автором. Однако интрига здесь состоит в том, что это авторское посвящение таит, в свою очередь, проблему, разрешение которой тесно связано с одной из величайших загадок бетховеноведения – загадкой великой любви композитора и личности его «бессмертной возлюбленной».

Любовь для Бетховена всегда была одним из величайших идеалов, источников творческого вдохновения. По словам друга Бетховена Вегелера, который не помнил его «иначе, как в состоянии страстной влюбленности» [10, 21], увлечения композитора «всегда отличались поразительной чистотой» [10, 21]. Эту же «девственную чистоту» Бетховена отмечал и Шиндлер [10, 21]. Как подчеркивает Р. Роллан, Бетховен «без конца влюблялся до безумия, без конца предавался мечтам о счастье, затем очень скоро наступало разочарование, он переживал горькие муки» [10, 21]. И, по его мнению, именно «в этих-то чередованиях – любви, гордости, возмущения – надо искать наиболее плодотворные источники бетховенских вдохновений» [10, 22].

Влюблен был Бетховен и в певицу Амалию Зебальд, с которой познакомился в Теплице – том же курортном городе, где встретился с Гете, где написал письмо к «бессмертной возлюбленной» (с последней некоторые ученые (Т. Сан-Гали) впоследствии пытались отождествить имя Амалии).

Тесные дружеские узы соединяли Бетховена с Беттиной Brentano-Арним, которой он всегда был искренне и сильно предан. Это подтверждают и письма композитора, обычно скупого на словесные излияния, и его стихотворения, присланные ей к свадьбе с А. фон Арнимом [3, с. 85], и его глубокая благодарность за ее восторженное отношение к его творчеству («она его за муки полюбила, а он ее за состраданье к ним»). Но не она была его любовью.

Важнейшую роль в личной жизни и судьбе Бетховена сыграли именно представительницы семьи фон Брунsvик (с которыми композитор познакомился в Вене между 1796 и 1799 гг. [10, 27]): Тереза (Мария-Терезия) фон Брунsvик, ее сестра Жозефина (в замужестве графиня Дейм, а во втором браке – баронесса Шгакельберг) и их двоюродная сестра Джульетта Гвиччарди. Как свидетельствуют документальные источники, все три сестры в разные годы являлись объектами глубокого и страстного любовного чувства Бетховена, вследствие чего их имена оказались навечно вписанными в историю искусства.

Так, юная Джульетта Гвиччарди, которую он «обессмертил, посвятив ей свою знаменитую сонату, известную под названием “Лунной”, op. 27 (1802 г.)»

[10, 22], была предметом его страсти в 1801 г. Именно Джульетту считал адресаткой знаменитого бетховенского письма к «бессмертной возлюбленной» впервые опубликовавший его А. Шиндлер [1, с. 524].

Имена Терезы и Жозефины фон Брунsvик – двух сестер, которые любили Бетховена и которых он любил, – находятся в центре внимания исследователей бетховенского творчества именно в связи с проблемой личности «бессмертной возлюбленной» (“Unsterbliche Geliebte”). Так, после опровержения гипотезы А. Шиндлера, как отмечает Н. Фишман, «бессмертной возлюбленной» была признана сначала Тереза Брунsvик (А. Тайер), а затем ее сестра Жозефина Дейм (Ла-Мара) [1, с. 524]. По словам Р. Роллана, обе они были «избранные натуры, одни из самых очаровательных и возвышенных душ своего времени» [9, 237].

Р. Роллан, отдавший изучению загадки «бессмертной возлюбленной» немало сил и исследовавший в этом аспекте взаимосвязи Бетховена с семьей Брунsvик, в разные годы в разных работах приходит к различным выводам. Так, в книге «Жизнь Бетховена» он на основании исторических документов утверждает, что письмо «К бессмертной возлюбленной» было адресовано Терезе фон Брунsvик, которая «давно любила Бетховена» [10, с. 27], называя ее «подругой Бетховена, ... достойной его» [10, с. 27] и подчеркивая: «Счастье посетило его. В мае 1806 г. он обручился с Терезой фон Брунsvик» [10, с. 27]. В то же время в работе «Семья Брунsvик и их кузина из “Лунной” сонаты Роллан, воссоздавая «благородную личность» Терезы по мемуарам и неизданному интимному дневнику этой замечательной женщины, исследует вопрос о взаимной любви Бетховена и Жозефины Дейм, называя именно Жозефину адресаткой знаменитого письма [9]. «Бессмертной возлюбленной» считают Жозефину Дейм и многие другие авторитетные ученые-бетховеноведы – А. Альшванг, Н. Фишман и др. Давно опубликованы и известны и письма Бетховена к Жозефине Дейм.

Обязанный своим появлением, как и многие бетховенские творения, «страстной влюбленности» композитора как одному из наиболее плодотворных источников его вдохновения, интересующий нас дуэтный вариационный цикл, тесно связанный с именами двух основных «претенденток» на звание «бессмертной возлюбленной», рожден от сердечной привязанности автора к ним обеим и его двойственной, дуалистичной, «поочередной» страсти к каждой из них, находившихся в нежном дуэте родства, написан для их совместного (дуэтного) музицирования и посвящен им обеим как ансамблевый символ высокой дружбы и любви.

Музыкантшами же они были прекрасными, особенно Тереза, у которой был, по словам Р. Роллана, «большой музыкальный талант» [9, с. 256]. Уже в шестилетнем возрасте она публично (в присутствии всей будапештской знати)

исполнила фортепианный концерт Розетти с оркестром [9, с. 239]. Тереза играла на рояле настолько совершенно, что, как писал один из современников, за удовольствие услышать в ее исполнении, к примеру, сонаты Бетховена можно было бы отдать все блестящие концерты [9, с. 256]. Тереза обладала большими знаниями в сфере музыкального искусства и была прекрасной певицей. Так, Р. Роллан отмечает, что она во время музыкальных празднеств сезона 1805-1806 г. «нашла в себе достаточно знаний и авторитета, чтобы взять на себя в течение многих месяцев ведение симфонических концертов совместно с композитором Шпехом, в то же время превосходно исполняя в них партии контральто» [9, с. 256]. «Прекрасной, доброй, умной артисткой, исполненной грации и остроумия» [9, с. 246] была и Жозефина, которая стала первой исполнительницей многих фортепианных сочинений Бетховена (сонаты №№ 13, 14, 15, 16, 17) и которую он очаровывал «своей музыкой, своими квартетами, своим септетом, своими «божественными вариациями» [9, с. 246].

Таким образом, бетховенские четырехручные Вариации на тему Гете явились подлинным ансамблем: ансамблем любви, ансамблем дружбы, ансамблем родственного и «сродственного» душевного согласия, ансамблем поэзии и музыки, ансамблем судеб, ансамблем бессмертия.

Лирико-поэтическое вдохновение И.-В. Гете чаще всего вырастало на почве реальных эмоциональных (любовных или художественных) переживаний автора. Так, стихотворение «Близость любимого» («Все в мыслях ты») представляет собой своеобразную транскрипцию текста поэтессы Фридерики Брун, лежащего в основе взволновавшего Гете романа К.Ф. Цельтера.

Один из лучших образцов немногочисленного фортепианного дуэтного наследия Бетховена, Вариации на тему Гете, посвященные сестрам Терезе и Жозефине фон Брунsvик, воплощают в себе идею ансамбля как личностного диалога согласия, который проходит путь от простого, утилитарно-реального (ансамбля композитора и его учениц, дуэта пианисток-исполнительниц), до высокого, подлинно метафизического: ансамбля любви, ансамбля дружбы, ансамбля сестринской нежности и преданности, ансамбля родственного и «сродственного» душевного согласия, ансамбля поэзии и музыки, ансамбля судеб, ансамбля бессмертия.

Литература:

1. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен: Очерк жизни и творчества. - 3-е изд. - М.: Музыка, 1966. - 632 с.
2. Бетховен, Л. ван. Шесть вариаций // Бетховен Л. ван. Пьесы: Для фортепиано в четыре руки. - М.: Музыка, 1979. - С. 32-43.
3. Древиц И. Беттина фон Арним / Пер. с нем. Предисл. С. Рожновского. - М.: Радуга, 1991. - 311 с.

4. Гете І.В. Лирика // Гете І.В. Собр. соч.: В 13 т.: Юбил. изд. / Под общ. ред. А.В. Дуначарского, М.Н. Розанова. – Т. 1. / Под ред. А.Г. Габричевского, С.В. Шервинского. М.-Л.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1932. – 681 с.
5. Гете І.В. Собр. соч.: В 10 т. / Под общ. ред. Н. Вильмонта, Б. Сучкова, А. Аникста. – Т. 1. – Стихотворения. – М.: Худож. лит., 1975. – 528 с.
6. Манн Т. Лотта в Веймаре // Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. / Под ред. Н.Н. Вильмонта, Б.Л. Сучкова. – М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1959. – Т. 2. – С. 363-734.
7. Польская И.И. Камерный ансамбль: История, теория, эстетика: Моногр. – Х.: ХГАК, 2001. – 396 с.
8. Польская И.И. Развитие жанра фортепианного дуэта в австро-немецкой романтической музыке: Дис... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Санкт-Петербург. гос. консерватория. – СПб., 1992. – 213 с.
9. Роллан Р. Сестры Брунsvик и их кузина из «Лунной» // Роллан Р. Музыкально-историческое наследие: В 8-ми вып. / Пер. с франц.; Ред., сост. и коммент. В. Брянцева. – Вып. 5. – М.: Музыка, 1990. – С. 236-262.
10. Роллан Р. Жизнь Бетховена // Роллан Р. Собр. соч.: В 14 т. – М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1954. – Т. 2. – С. 7-74.
11. Сорокина Е. Фортепианный дуэт: История жанра: Исслед. – М.: Музыка, 1988. – 319 с.
12. Хохлов Ю.Н. Песни Шуберта. Черты стиля. – М.: Музыка, 1987. – 302 с.
13. Worbs, H.Chr. Einige Bemerkungen zu Robert Schumanns vierhändiger Klaveirmusik // Robert Schumann. Aus Anlass seines 100. Todestages. – VEB, Breitkopf&Härtel Musikverlag. – Leipzig, 1956. – S. 170-175.

НЕСВОЕВРЕМЕННАЯ РОСКОШЬ: О НЕКОТОРЫХ ПРОБЛЕМАХ КОНСЕРВАТОРСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ПОСТСОВЕТСКОМ ОБЩЕСТВЕ

Утверждается необходимость пересмотра традиционной системы консерваторского образования, обусловленного потребностями сегодняшнего дня.

Стверджується необхідність перегляду традиційної системи консерваторської освіти, обумовленого потребами сьогодення.

The article speaks about the necessity of revision of the traditional conservatory educational system which is a need of our life.

О проблемах, существующих в современном образовании в целом и музыкальном, в частности, постоянно размышляют, на них ссылаются, их обсуждают. Требования сегодняшнего дня буквально «выголкунули» работников высшей школы из омута «грустного медитирования», втолкнув их в реальную жизнь, с ее требованиями и законами, заставив почувствовать «на собственной шкуре»: научно-техническая революция, о которой так долго говорили ораторы, свершилась, и современное поколение активно социализирующихся музыкантов-педагогов стало ее первым «жрецом» и, одновременно, первой жертвой.

Здесь следует сделать оговорку. Проблемы материальные, вопросы оплаты преподавательского труда и труда студентов, условия работы в профессиональном академическом вузе — существенные, но, в данном случае, — не существенные. Они обсуждаются и еще многократно будут обсуждаться, тревожа и профессорско-преподавательский состав консерваторий, и студентов. Но временно хотелось бы оставить (насколько это возможно) данные проблемы в стороне, обратив внимание на иные аспекты современной ситуации в области высшего музыкального образования.

Современные преподаватели музыки волей судеб столкнулись с неизвестным ранее, существенно новым качеством восприятия академического искусства (когда прежде студент мог слушать обязательные музыкальные сочинения во время поездки в метро или гуляя по городу?); с высочайшими возможностями, предоставляемыми всемирной информационной сетью (когда прежде у студента под рукой была любая справочная литература, любые образцы любых рефератов, возможность обратиться к источнику, подчас неведомому педагогу?).

Если добавить к этому неуклонно расширяющееся «пространство» музыкального искусства, его ежечасное «прирастание» новыми именами,

новыми интерпретациями, новыми произведениями, понятным станет, что, с одной стороны, у преподавателей рождается вполне понятное желание еще более расширить слуховой опыт молодых специалистов, дать им еще больший запас информационных данных, — большее количество сведений о художественном опыте прошлого и настоящего, техниках и технологиях развития исполнительского аппарата и т.д. и т.п.

Однако подобное стремление наталкивается на глухое противодействие со стороны студентов, во многом обусловленное особенностями кардинального изменения бытия академической музыки в современном мире, прекрасно ощущаемыми в первую очередь молодежью и действительно имеющее под собой серьезные основания.

Не случайно сегодня бестселлерами в мире музыкально-издательского дела стали такие разные и, вместе с тем, в глубинных своих свойствах такие сходные книги, как «Кто убил классическую музыку» Нормена Лебрехта или «Конец времени композиторов» Владимира Мартынова, а одной из самых известных концертных акций последнего десятилетия — «Концерт, завершающий все концерты», состоявшийся 1 января 2001 года в Вене.

Оставляя в стороне характеристику этих, чрезвычайно интересных и столь же показательных явлений, анализ симптоматичности которых мог бы, как представляется, стать темой специального анализа, подчеркнем: в них как нельзя более явно определился вектор отношения к академической музыкальной традиции и ее носителям, к пережитому, прожитому и, похоже, безвозвратно ушедшему в прошлое этапу развития музыкальной культуры, заставляя понять: то, с чем сегодня сталкиваются академические музыканты постсоветских стран — не случайные изменения, связанные с переменами политическими и экономическими; не частное дело постсоветских консерваторий. Современные консерваторские педагоги и студенты «оказались», помимо своей воли, в качественно ином, нежели их ближайшие предшественники, художественном пространстве и времени. Никто ранее не работал так и в таких условиях, в которых оказались «обречены» учить теперь педагоги и учиться студенты-музыканты академического направления.

В этом смысле и те, и другие стали настоящими первопроходцами, пионерами новой ситуации в культурном мире.

Думается, основная проблема современного консерваторского образования состоит в том, что сегодняшний ВУЗ готовит профессионалов, «чересчур хороших» для нового времени. Он дает им прекрасные знания, развивает необходимые навыки, прививает поразительные умения... Но он же, одновременно, «развращает» своих воспитанников, укореняя в душе

непозволительно-роскошную для нашего времени иллюзию самодостаточности мира академической музыки.

Выйдя из стен консерватории, оказавшись в мире реальности, умные, профессиональные, одаренные молодые музыканты, радовавшие слушателей на студенческих концертах, получавшие награды на конкурсах, одобрение редакторов солидных музыкальных журналов и пр., оказываются, в большинстве своем, беспомощны и беззащитны. В сущности, перед ними открываются две дороги: первая, ведущая назад, в замкнутый мир консерваторских и связанных с ними ценностей, и вторая, направленная к измене собственным идеалам, а, порой, и избранной профессии, к бесконечным компромиссам, завершающимся, зачастую, не только душевной, духовной, но и физической гибелью.

И, как представляется, во многом виновна в этом та система музыкального образования, которой верой и правдой продолжаем мы служить сегодня.

За годы существования профессионального музыкального образования в сознании поколений утверждался и продолжает утверждаться образ бескорыстного служителя искусства, неутомимо совершенствующего свое мастерство, — простого человека, силой лишь своего дара ставшего музыкальным героем времени.

С одной стороны, появление подобного имиджа, со всеми сопутствующими ему признаками, вполне объяснимо. Романтическая эстетика, культ таланта, не испорченного развращенной наукой, привела уже на исходе XIX столетия к созданию стереотипа.

Не случайно еще в 1895 году, известный «король фельетона» Влас Дорошевич в публикации «Опера, или Искусство сделаться в один год знаменитым тенором», посвященной «...всем, у кого плохи дела», писал: «Как сделаться знаменитым тенором? Очень просто Поступите в извозчики. Публика ужасно любит, чтоб перед ней цели бывшие сапожники, портные, извозчики, мясники. Она обожает “случайные открытые таланты”. И это “открытие” должно произойти по возможности патетически.

Знаменитый импресарио летел к не менее знаменитому тенору, который закапризничал и отказался петь.

— Кем я его заменю? — с ужасом думал импресарио и нетерпеливо понукивал извозчика: — Скорее!

Да на беду попался прескверный извозчик, — импресарио разозлился и ударил его по шее.

Извозчик пронзительно крикнул.

— Да это do-diez! — воскликнул изумленный импресарио и заключил извозчика в объятия.

Так должен быть найден тенор.

Недурно, конечно, если вы при этом возьмете и споете, по просьбе импресарио, тут же народную песенку, соберете толпу народа, вас отправят в участок, и околоточный (за отсутствием комиссара его может заменить простой городской), узнав, что перед ним будущее светило, извинится перед вами...» [1].

Десятилетия спустя сложившийся стереотип, вульгаризированный советской идеологией, стал непреложным основанием профессиональной идентификации. Старшее поколение коллег, наверняка, помнит популярные в свое время советские фильмы «Музыкальная история» или «Приходите завтра», перекликающиеся с «сюжетцем» Дорошевича и основанные на той же идее: музыканты-профессионалы лишь «гранят» чудом попавший им в руки бриллиант, перед которым открывается светлое и незамутненное будущее и от которого требуется лишь одно: расти творчески.

Специалисты знают, сколь далека была подобная сказка от были уже в то время. Тем более это расстояние увеличилось сегодня. Но, как ни странно, сами всеми силами способствовали и продолжают способствовать укоренению в сознании своих учеников веры в то, что деятели музыкальной культуры занимались, занимаются и должны заниматься лишь творчеством; что талант — от Бога, а все остальное — от лукавого.

Вопросы же о том, кто платит талантам, кто получает при этом прибыль, как композиторы договариваются с исполнителями о включении своих новых произведений в концертные программы, почему, при прочих равных, на первый план выдвигается тот или иной исполнитель, кто занимается организацией музыкальных концертов, постановкой оперных спектаклей, насколько подобные предприятия прибыльны и прочая, прочая, прочая, — стыдливо отодвигаются в тень. Перед студентами, вопреки нынешнему времени, вопреки здравому смыслу, вновь и вновь предстает девственно-чистый образ музыканта-бессребренника, «настоящест» которого подтверждается его готовностью, отрешившись от материальных проблем, посвятить себя великому искусству музыки. Подтвержденный сотнями примеров, он обретает значение эталона, которому надлежит если не подражать, то, по крайней мере, о котором следует помнить, моделируя самого себя как профессионала.

Между тем, это — приукрашивание фактов, чему мы, *так* наученные сами, учим студентов, даже не задумываясь о том, как усложняем этим, «подправленным взглядом» на историю, молодую творческую жизнь, сколько комплексов возвращаем в душе профессионала, начинающего свою карьеру.

История музыкальной культуры знает десятки моделей организации музыкального дела. Проверенные временем и историческими результатами, они сами по себе могли бы стать для современного музыканта «руководством к действию», бесценным историческим опытом, на котором студенты смогли бы научиться многому, многое понять и более трезво взглянуть на плюсы и минусы избранной профессии.

Мы сами крайне мало знаем и еще меньше рассказываем ученикам о немецком скрипаче, композиторе и антрепренере Иоганне Петере Саломоне (1745 — 1815), буквально силой вынудившем почти 60-летнего Гайдна, подписав договор, отправиться в чрезвычайно неопределенное по своим последствиям турне, без чего композитор так и не получил бы ни солидный капитал, ни пенсию, ни прочную репутацию, ни докторскую степень Оксфорда.

Мы оставляем за пределами высокого разговора о таинствах организации музыкальной формы, скрупулезном изучении истории создания того или иного сочинения анализ деятельности Гаэтано Беллони, сумевшего стать великолепным импресарио Листа, человека, организовавшего для великого музыканта одно из самых масштабных и дорогих по тем временам концертное турне. Кстати, Лист прекрасно осознавал, сколь многим он обязан Беллони, упоминая того одним из первых в завещании и причисляя его к великим реформаторам музыки.

Легендарный Финеас Тейлор Барнум (1810 — 1891) — шоумен и цирковой антрепренер, организовавший американские гастроли «шведского соловья» Женни Линд и заложивший фундамент алгоритма работы гастролеров в Америке (в их числе — Тальберг, Генриетта Зонтаг, Мариетта Альбони, Уле Буль, Анри Герц, Луи Готшалк), после чего Новый Свет, по мнению критиков, вошел в мировое музыкальное сообщество, в лучшем случае всего лишь «проходное» имя в истории музыки XIX столетия.

Мы ничего не говорим студентам о том, что не будь великого Юргенсона, слава Чайковского, быть может, была бы менее значима; что титан отечественного искусства антрепренер Лентовский заложил основу колоссальной популярности отечественных академических вокалистов в широких кругах российского общества. Мы не считаем нужным обратить внимание студентов на то, что в Россию чету Шуман, равно как и великого Листа вела не только любовь к русскому искусству, но и желание заработать; что Гендель был великим биржевым маклером, а Паганини — великолепным «PR-щиком», что Лист за одну неделю работы в Москве заработал достаточно, чтобы купить дом; что гастроли Антона Рубинштейна только в Америке принесли ему 80 000 долларов золотом, а на постановку «Любови к трем апельсинам» в Америке были брошены лучшие силы постановочного

искусства, сама же премьера оперы стала поводом для рекламы торговой продукции фирмы — ведущего поставщика апельсинов на американский рынок...

Студент, посвятивший себя академическому музыкальному искусству, должен, оставляя стены консерватории, знать и понимать: его деятельность должна быть не просто высоко духовным творчеством, но приносить, как любая работа, доход, прибыль. Она не может быть основана только на энтузиазме. Она должна продаваться. Концерты и оперные спектакли должны собирать публику и давать доход, музыковедческие исследования должны читаться и приносить заслуженные дивиденды своим создателям, критические статьи — становиться предметом «охоты» редакторов газет и журналов... Прежде всего потому, что это — закон существования музыкального искусства, подтвержденный уроками истории. Так было у великих мастеров прошлого. Так должно быть у молодых профессионалов настоящего. Понимание этого способно повысить самооценку профессионалов, дать им силы бороться за свое место в искусстве, отстаивать свои права, доказать свои возможности, за возрождение забытого, но необычайно значимого для профессионала качества — самоуважения.

Если согласиться с тем, что музыкант (исполнитель, композитор, музыковед) — носитель уникального капитала, который можно и должно пускать в дело, продавать и извлекать прибыль, возникает иной, не менее сложный аспект той же проблемы.

Как именно должна происходить подобная продажа? Выше уже упоминалось о том, что история музыки многому в этом отношении учит. Но сейчас об ином, что также, как представляется, должно находиться в сфере консерваторского образования и что катастрофическим образом выпадает из нее, ведя к непоправимым последствиям. О современной специализации выпускников консерваторий.

Традиционно в стенах консерватории готовят в первую очередь педагогов. Концертанты, исследователи, — это некий «добавочный уровень», доступный единицам. Но возьму на себя смелость утверждать: сегодня сложилась весьма парадоксальная ситуация, когда при общей нехватке педагогов среднего и начального звена существует избыточность музыкально-педагогических кадров, не способных (или не желающих) так и таким образом реализовывать себя в современном мире. Налицо, как сказали бы ленинцы, революционная ситуация: учебные заведения начального и среднего звена не могут работать, задыхаясь от нехватки кадров, а кадры не хотят работать, считая (и совершенно справедливо) невозможным для консерваторского выпускника посвящать себя решению заведомо нерешаемой задачи.

Оставим обсуждение этого вопроса специалистам, идеологам культурной политики постсоветского общества. Более значимо иное: за годы создания, процветания и «плодоношения» традиционной системы академического музыкального образования в рамках высшей школы выпало (вначале по идеологическим соображениям, затем, — за ненадобностью, учитывая происшедшую государственную монополизацию) важнейшее и существеннейшее звено в развитии музыкальной культуры. В консерваториях не готовят импресарио, антрепренеров, продюсеров, издателей музыкальной и нотной литературы, редакторов, нотных редакторов, а также создателей аудио- и визуальной продукции.

Справедливости ради следует отметить, что современная высшая музыкальная школа пытается, пусть и частично, восполнить этот пробел. Появляются отделения менеджмента в академической музыке в РАМ им. Гнесиных, работает над открытием подобной же специализации Киевская Академия музыки. Скорее всего, работа в этом направлении продолжится и даст, через нару-тройку десятилетий, свои плоды.

Но что делать сегодняшнему выпускнику, которому через 30 лет пора будет уходить на пенсию? Тем более, сегодняшнему специалисту, у которого «в письменном столе» скопилось множество научных трудов, у которого есть определенные научные идеи, замыслы, что, при нынешнем положении дел, когда мощная когорта агентов и продюсеров — только «в проекте», останутся неизвестными как современникам, так и потомкам?

В вышедшем недавно предпоследнем томе академической Истории русской музыки (1890-1910-е годы) опубликован Каталог Б.С. Родкина «Вся театрално-музыкальная Россия» за 1914 год. В него включены сведения и о Харькове.

В 1914 году в Харькове жило 300.000 жителей. В Справочнике указывается, что в городе существовало 6 зимних театров (с указанием количества мест и арендной платы), 3 летних театра, 2 концертных зала со сценической площадкой, 3 концертных зала без сценической площадки, 3 варьете, 1 кабаре. Было два организатора концертов, работало 3 агента-посредника (указаны поименно), 2 кафе для артистов (указаны адреса), 6 кинотеатров со сценой (указаны адреса), 5 прокатных контор, 23 музыкальных, граммофонных и нотных магазина, 1 фабрика грампластинок, 4 музыкальные мастерские, жил 1 настройщик (везде указаны адреса), работало 3 музыкальных и драматических кружка и общества, 9 музыкальных и драматических школ и курсов, с музыкантами сотрудничали 3 типографии, 2 мастерские театралных костюмов (указаны адреса), их выступления освещали критики 5 местных газет и журналов.

Цифры сами по себе впечатляющие. Но не о них речь. До сих пор, обладая колоссальными возможностями, ни одна консерватория и поныне не дает студентам знаний о том, какие существуют в городах, где учатся профессионалы, концертные площадки, какие в них условия, какими инструментами располагает та или иная площадка, сколько мест в зале, какая в нем акустика. Возможно, данные о том, кто официально ведает устройством концертов в том или ином городе, кто занимается малой полиграфией, кто из представителей местного телевидения работает с академической музыкой, — ныне оценивается как личный информационный багаж исполнителя, с которым он не хочет делиться. Но даже вполне открытые цифры, доступные сведения студенты так и не получают, имея, по выходе из консерватории, крайне смутное представление о возможностях собственного города, не то, что всех городов Украины и, тем более, других стран.

И, наконец, последнее по месту, но не значению.

Готовя специалиста-музыковеда, мы, наученные собственным горьким опытом, по-прежнему упорно не даем ему элементарных знаний о книгоиздательском деле, о нотной редактуре, о том, как, где подготовить книгу, какие усилия нужно для этого приложить, кто готов работать с книгами музыкальной проблематики, какие издательства способны рискнуть и заключить с авторами договор, что, наконец, необходимо сделать для того, чтобы этот интерес появился.

Мы свыкаемся сами и учим студентов гнушаться проблемами конъюнктуры той или иной темы, мы, в большинстве случаев, плохо умеем сами и не приучаем своих учеников мыслить категориями современного книжного рынка и стараться вписать круг собственных творческих и научных интересов в интересы времени.

Полнейшая неосведомленность в этом вопросе заставляет многих отказываться от подобного рода деятельности. Между тем, издательство «Музыка» в Москве вот уже третий год настоятельно разыскивает авторов по всему СНГ, специалистов, способных поднять и освоить интересующую издательство проблематику. Издательства Москвы, Санкт-Петербурга, Донецка «задыхаются» от нехватки искусствоведов, способных выразить свои научные идеи в форме, отвечающей современным потребностям. Телевизионные каналы с радостью готовы принять любого, кто, обладая необходимыми навыками, может разработать сценарий или создать сценарный план образовательного телевизионного цикла.

Но консерватория этому не учит.

Она все еще руководствуется старыми представлениями о законах профессии, достойном и недостойном в профессиональной работе,

представлениями, которые, сформированные во времена Антона Рубинштейна, уже давно стали непозволительной роскошью. Приемлемые для позапрошлого века, они нуждаются в кардинальном пересмотре сегодня. И здесь, действительно, каждый год на счету.

Литература:

1. Дорошевич В. Опера, или Искусство сделаться в один год знаменитым тенором // *Театральная критика Власа Дорошевича*/ Сост., вступ. Статья и коммент. С.В. Букчина. Минск, 2004. С. 310.

УДК 78.01

Е. Михалёва

К ВОПРОСУ СИНТЕЗА ИСКУССТВ В МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОСВЕТИТЕЛЬСТВЕ

В статті розглядається питання синтезу мистецтв у музичному просвітництві та його значення у формуванні художнього колозіву людини.

В статье рассматривается вопрос синтеза искусств в музыкальном просветительстве и его значение в формировании художественного кругозора человека.

This article touches upon the problem of arts synthesis in musical education and its role in human outlook for mation.

«Нет не покину, Музы, алтарь ваш...

Истинной жизни нет без искусства»

Еврипид [6]

В древние времена искусства не были разделены, что обусловливало предельную выразительность в раскрытии широчайшего эмоционального спектра в отображении жизненных явлений. Достаточно вспомнить Вавилонские «страсти» третьего тысячелетия до нашей эры, синкретическое искусство Древней Греции, где сосуществовали музыка, поэзия, пластика, как и в древнегреческой трагедии и комедии. Идеалы единства искусств возродились в литургической драме и мадригальной комедии, вылились в рождение оперы в конце XVI века.

Синтез искусств не утратил актуальности и в наше время, когда музыка стала неотъемлемой частью театрального спектакля, звучит в художественных музеях, создает возможность возникновения нового видеоряда в мультипликации. Например, работы У. Диснея связаны с проецированием на экран его видения «Пасторальной симфонии» Л. Бетховена, увертюры «Ночь на Лысой горе» М. Мусоргского или «Весны священной» И. Стравинского. Они вызывают истинное восхищение у миллионов любителей прекрасного. Если музыка органично входит в театральный спектакль, то филармонические программы насыщаются элементами театрализации. Речь идет не только о литературно-музыкальных композициях с использованием фрагментов из драмы Г. Ибсена «Пер Гюнт» с музыкой Э. Грига или сказки А. Островского «Снегурочка» с музыкой П. Чайковского. У небольших концертных филармонических групп поистине неограниченные возможности для симбиоза искусств. В тематических программах «Расскажи мне, музыка, сказку» или «Великий сказочник Н.А. Римский-Корсаков» могут исполняться фрагменты опер-сказок с использованием костюмов, с привлечением режиссера для их

постановки. Подобные моменты могут иметь место и в освещении творческого портрета композитора, сочинявшего оперы, музыкальные сказки для детей.

По словам К. Станиславского, «Каждый день, в который вы не пополнили своего образования хотя бы маленьким, но новым для вас куском знания, ... считайте бесплодно и невозвратно для вас погибшим [5, с. 252]. В свете этого высказывания целесообразность использования сведений из различных областей науки и искусства в образовательном процессе неоспорима. Особую значимость это приобретает в музыкальном просветительстве, ибо с помощью музыки можно приобщить слушателей к духовным ценностям в области архитектуры, живописи, скульптуры, поэзии, формируя эстетическую потребность в познании.

Традиционный и проверенный путь — это образные параллели между музыкой и живописью, музыкой и литературой. Подобного рода программы предполагают исполнение цикла «Картинки с выставки» М. Мусоргского, созданного под впечатлением работ художника В. Гартмана, его же баллады «Забытый», появившейся после знакомства с полотном В. Верещагина, сравнительную характеристику картин моря в живописи И. Айвазовского и музыке Н. Римского-Корсакова. Уместно обращение к циклу «Пастели» Л. Дычко на стихи П. Тычины, содержание четырех частей которого — «Утро», «День», «Вечер», «Ночь» — как воплощение вечного круга жизни, стали объектом внимания Микеланджело Буонаротти, чьи скульптурные изваяния со стихотворными эпиграфами украшают гробницы Джулиано и Лоренцо Медичи во Флоренции.

Тончайшая звукопись цикла Л. Дычко порождает богатый ассоциативный ряд в живописи, скульптуре, поэзии, прозе. Слушаешь первую часть «Утро» и вспоминаешь рассказ М. Горького с таким же названием: «Самое лучшее в мире — смотреть, как рождается день! В небе вспыхнул первый луч солнца — ночная тьма тихонько прячется в ущелье гор и трещинах камней, прячется в густой листве деревьев и кружевах травы, окропленной росой, а вершины гор улыбаются ласковой улыбкой — точно говорят мягким теням ночи: - Не бойтесь, - это солнце!». В этой связи в памяти возникает пейзаж Ш.-Ф. Добиньи «Утро» с пастельными тонами дымки тумана, спокойной глади реки с отражением бескрайнего серо-голубого неба.

Впечатляет последняя часть цикла «Ночь». Романс вызывает философское толкование данного времени дня как состояния покоя в стихотворении А. Пушкина «Тиха украинская ночь», как тайны в стихотворении А. Тютчева «День и Ночь», как укрытия от реалий действительности в скульптуре Микеланджело, о чем свидетельствуют его строки:

Мне сладко спать, а пуще — камнем быть,
Когда кругом позор и преступленье;

Не чувствовать, не видеть – облегченье,
Умолкни ж, друг, к чему меня будить?

В свете вышеизложенного важны стилевые параллели. К примеру, лекция-концерт «В стране Барокко» делает возможным не только освещение исторических предпосылок возникновения стиля, его характерных черт, но и знакомство с колоннадой Ж.-Л. Бернини на площади святого Петра в Риме, где 312 колонн, завершающихся скульптурным изваянием, подобны величию и пространственному размаху, присущему музыке И.С. Баха и Г.-Ф.Генделя. Сюда же следует отнести такие художественные явления, как скульптуры Ж.-Л. Бернини, трагедии В. Шекспира, музыку Г. Перселла.

Привлекательны тематические программы обзорного плана, содержащие экскурсии в какую-либо эпоху, страну, город, музей. Так, лекция-концерт «В Италии и об Италии» знакомит с архитектурными памятниками, живописью, скульптурой этого «музея под открытым небом», совершая «внезапные модуляции» в область музыкального искусства. Говоря о флорентийском соборе Santa Maria della Fiore, увенчанном куполом Д. Бруннелески, любимом месте пребывания Данте Алигьери, можно упомянуть о сравнительно скромной церкви Santa Croce, где находится гробница Д. Россини. Уместно вспомнить о небольшом домике во Флоренции, укрывшемся в тени кипарисов и пальм, – пристанище П. Чайковского во время работы над оперой «Пиковая дама». Или, рассказывая о Сикстинской капелле, необходимо вспомнить о пребывании в ней юного В.-А. Моцарта, о записи Мизетте А. Аллегри с одного прослушивания, а затем поведать об успешных выступлениях венского гения в музыкальной лаборатории Европы – Италии. Описание величественного собора святого Петра в Риме, его интерьера и находящихся в нем шедевров искусства, среди коих знаменитая «Пьета» Микеланджело Буанаротти, предполагает возможность перехода к личности основоположника южной органной школы Д. Фрескобальди, игравшего в этом соборе на органе.

Почти каждый город Италии – родина великих произведений искусства. В Турине можно сделать остановку в здании Туринской королевской оперы: здесь ставились оперы Д. Пуччини; Генуя – город Х. Колумба и Н. Паганини; Венеция прославилась не только своими каналами, собором святого Марка, но и искусством А. Вивальди; Рим связан с такими именами, как Г. Берлиоз, К. Дебюсси, Ф. Лист, М. Глинка, П. Чайковский, Н. Гоголь, Ф. Достоевский.

Лекция-концерт «Музыкальное путешествие по музеям Санкт-Петербурга» открывает слушателям историю возникновения Эрмитажа. Целый ряд его экспонатов имеет прямое отношение к музыке. В греческом зале на многочисленных амфорах можно заметить изображение музыкантов античного мира, камерных ансамблей, что послужит основанием для знакомства с историей

камерного исполнительства. Картина Караваджо «Лютнист» указывает путь к музыке эпохи Возрождения. О многом могут рассказать экспонаты связанные с Петром I. В свете свершенных им реформ следует осветить закладывание основ музыкальной культуры России (организация первых духовых оркестров, государственной хоровой капеллы, первых театров и публичных концертов). В Эрмитаже хранится макет дома русского дворянина П. Нашекина, где когда-то бывал А. Пушкин и звучала музыка, о чем говорит крошечный рояль в гостиной и установленные на его пюпитре ноты романса А. Верстовского «Черная шаль». Это – начало разговора о русском романсе.

Немало интересных экспонатов, указывающих путь к музыке, и в Русском музее. «Марины» И. Айвазовского созвучны морским картинам в творчестве Н. Римского-Корсакова: опере «Садко», симфонической сюите «Шехеразада» «Шестикрылый Серафим» М. Врубеля не только подчеркивает самобытность творческого почерка его создателя, но и вызывает в памяти другие работы живописца, в частности, «Демона», созданного по одноименной поэме М. Лермонтова, и, соответственно, оперу А. Рубинштейна. Кисти М. Врубеля принадлежат эскизы декораций оперы «Царская невеста» Н. Римского-Корсакова и оперы «Хованщина» М. Мусоргского. Эскизы М. Врубеля можно сравнить с декорациями к «Хованщине», сделанными К. Коровиным, чьи полотна также хранятся в Русском музее.

На разговор о «Могучей кучке» могут натолкнуть портреты В.В. Стасова и А.К. Глазунова, выполненные И. Репиным. «Музыкальные путешествия по музеям Санкт-Петербурга» могут стать циклом лекций-концертов с широким охватом явлений в области жанров, стилей, различных направлений в искусстве. Подобный цикл возможен и в связи с музеями Москвы. В течении концертного сезона можно пребывать вместе с музыкой в Государственном музее изобразительных искусств им. Пушкина, в Государственной Третьяковской галерее, в музее музыкальной культуры им. Глинки.

Программа «Музыкальный Париж XIX века» в своей первой части повествует о содружестве Ф. Шопена, Э. Делакруа, Г. Гейне, а ее заключительный раздел – об импрессионизме в живописи и музыке. Важно подчеркнуть необходимость подобного общения, традиция которого уходит к платоновским академиям и собраниям представителей эпохи Возрождения у Лоренцо Медичи. Не утратят актуальности слова Р. Шумана: «Образованный музыкант может с такой же пользой учиться на рафаэлевской Мадонне, как художник на симфонии Моцарта. Больше того: для скульптора каждый актер становится неподвижной статуей, для последнего же произведения скульптора – ожившие фигуры; для художника стихотворение превращается в картину,

музыкант воплощает картину в звуки. Эстетика одного искусства есть эстетика и другого; только материал различен» [7, с. 273].

Примеров синтеза искусств в музыкальном просветительстве может быть много. Они оправдывают главную цель: разбудить и обогатить фантазию слушателей, сфокусировать их внимание на вечных ценностях, научить видеть и слышать в обыкновенном необыкновенное, возвышенное, духовное. Согласно утверждению С. Образцова, самостоятельная жизнь каждого вида искусства очень относительна и связи между ними более прочны и сложны, чем кажется на первый взгляд. Виды искусства в разных комбинациях и в разных целях объединяют свои средства воздействия, создавая неразрывные сплавы.

Литература

1. Государственный эрмитаж. Ленинград. – М., 1975.
2. Микелянджело и его время. – М., 1978.
3. Русский музей. – Л., 1975.
4. Соловцов А. Фридерик Шопен. – М., 1956.
5. Станиславский К. Статьи. Речи. Беседы. Письма. – М., 1953.
6. Театр Еврипида. Пер. И. Анненского. В 3-х тт. – М., 1916-1921. Т. 2. – с. 167.
7. Хубов Г. Мусоргский. М. – 1969.
8. Шуман Р. Избранные статьи о музыке. – М., 1956.
9. Blazicek. J. Michelangelo. – Praha, 1975.
10. Biafostocki. J. Giovanni Lorenzo Bernini. Henschelverlag. – Berlin, 1981.

ЦЕЛОКУПНОЕ БЫТИЕ МУЗЫКИ: О ЗАДАЧАХ И ПЕРСПЕКТИВАХ ИНТЕРПРЕТОЛОГИИ

Стаття присвячено загальному аналізу проблем інтерпретології як навчальної дисципліни.

Статья посвящена общему анализу проблем интерпретологии как учебной дисциплины.

The article is devoted to the global analysis of problems of interpretation as educational discipline.

Тема статьи продиктована двумя причинами. Первая из них – социальная: это необходимость как-то отреагировать на появление в системе высшего музыкального образования новой квалификации «магистр» для исполнительских специальностей. Профессиональная задача формулируется при этом так: обеспечить малоподготовленный к научной работе корпус исполнителей различных специальностей (фортепиано, струнные и духовые инструменты, сольное пение, народные инструменты и т.д.) комплексом дисциплин, нацеленным на выполнение научной магистерской работы (написание и защиту).⁷⁷

Причина вторая, профессиональная или методологическая – *как, каким образом* изнутри фундаментального корпуса музыковедения (гармония, полифония, анализ) возможна интерпретология? Подобный вопрос звучит как «оправдание музыковедения» в контексте интенсивно развивающихся культурологических методик и подходов. Расширительные трактовки культурологии как *нового музыковедения*, в начале 90-х годов приветственно вошедшие в обиход музыковедов, сегодня доходят до своих смысловых границ и нуждаются в обсуждении. Например, «культурология исполнительской интерпретации» [7] или «авторское музыковедение» [11].

Нечто сходное может произойти и с интерпретологией – таково обобщенное имя «истории и теории исполнительства» как специальной дисциплины. Если верить О. Ключеву, автору новейшей монографии «Онтология музыки», современные философы определяют структуру музыковедения именно так: «теория музыки, история музыки и интерпретатология» [2, с. 5].

Правильную оценку роли фундаментальных дисциплин, в первую очередь, теории музыки находим в статье А. Самойленко. Автор пишет: „на протязі 70-90

⁷⁷ Кратко отмечу, что на Украине есть несколько базовых «точек», где активно развивается новое направление музыковедения, – так называемое «исполнительское музыковедение»: это Национальная музыкальная академия Украины (г. Киев), где читается курс «музыкальной интерпретации» профессором, доктором искусствоведения В. Г. Москаленко; это одесская школа (работы Е. Марковой, А. Самойленко, Н. Александровой); монографии Ю.Ф. Вахранева, В.А. Сирятского, В.Приходько представляют традиции исполнительского музыковедения в Харькове, сложившиеся к концу 80-х годов.

років теорія та історія поповнювались та збагачувались здобутками нових „гілочок” на класичному дереві науки (музичної психології та соціології, західного структуралізму та психолінгвістики, теорії музичного сприйняття, естетики та філософії, нарешті, християнської антропології, медієвістики та). Але цей науково-категоріальний синтез не призводив до виокремлення якогось одного розділу у якості самодостатнього. Музикознавчі парадигми синтезовані в цілісну систему завдяки природньому фундаменталізму теоретичного музикознавства. Саме він утворює „самоохоронну” функцію науки в сьогодній ситуації, подібно Атланту, удержує на собі сучасний світ музикознавства” [11].

Когда и как интерпретология становится самостоятельным разделом музыковедения? На этот вопрос возможны несколько вариантов ответа, в зависимости от избранного научного ракурса: *историко-эстетический* представляют работы Н. Корыхаловой, Е. Марковой [5, 7]; *теоретико-методологический* – работы В. Москаленко, И. Полусмяк, Е. Котляревской [8, 10, 4]; *прагматико-исполнительский* исследования о роли отдельных средств исполнительского искусства (артикуляции, туше, темпо-ритме и динамике), выполненные самими музыкантами-исполнителями, возвращают теоретическую мысль в её лоно – процесс живого музицирования, интонирования как формы бытия музыки. Обобщения относительно третьего из выделенных нами направлений интерпретологии сегодня преждевременны, но именно в этом русле лежат стратегические задачи созданной в Харьковском государственном университете искусств им. И. П. Котляревского кафедры интерпретологии и анализа музыки.

Н. Корыхалова относительно содержания термина (который появляется в первом же абзаце ее знаменательного труда «Интерпретация музыки», хотя всего один раз) для энциклопедического издания пишет следующее: «Интерпретация – процесс звуковой реализации нотного текста» [9, с. 214]. Заметим, что данное определение тождественно термину «исполнение» и потому может быть принято с оговоркой на обиходное, широкое значение термина. «Интерпретация зависит от эстетических принципов школы и направления, к которым принадлежит артист...предполагает индивидуальный подход к исполняемой музыке, активное к ней отношение, наличие у исполнителя собственной творческой концепции воплощения авторского замысла. Как самостоятельное искусство интерпретация приобретает особое значение с 20-30-гг. 19 в.» [9, с. 214].

Синонимом термина «интерпретация» в русском языке являются такие значения, как толкование, *ис-толкование*, трактовка [12, с. 537]. Слово «интерпретировать» отмечено как книжное; *толковать значит понимать и объяснять что-либо*. Характерна этимология слова «толк» – польза (помимо основных значений «смысл, сила, разум, сущность содержания» – добавим по словарю В. И. Даля [1, с. 651]. Значит, толковать – объяснять с пользой для дела. Толмач – переводчик метафизических смыслов искусства (а также сновидений,

примет природной жизни т.п.) на язык внутреннего человека для общего употребления (=понимания, объяснения). Вспомним произведение М. Павича «Хазарский словарь», где фигура толмача снов атрибутивна как для авторского стиля писателя, так и постмодернистского сознания в целом.

Вот в чем заключается парадокс: каждый музыковед по роду деятельности становится *ис*-толкователем (читай – «переводчиком») смысла музыки на язык вербальный, *о*-значенный, *о*-граниченный горизонтом общечеловеческого бытия.

Еще один этимологический экскурс, без которого нельзя подойти к цели сообщения – что является **предметом** интерпретологии и в чем состоит его специфика?

В. Медушевский, выдающийся толкователь музыкальной культуры с позиций христианской антропологии указывает на этимологическое значение термина «исполнитель» в греческом языке, которое только во вторую очередь означает "толкователь", "объяснитель", «комментатор», а в первую - "посредник", "вестник", "прорицатель" [6, с. 3]. «Исполнитель – связующий, посредник между реальностью и полнотой, ангел-защитник» []. Обращает на себя внимание корень слова – полный, полнота. Ис – это только приставка, которая указывает на активную позицию того, кто хочет обрести полноту: *ис*-пить до дна, *вос*-полнить, достичь идеала – цельности. Таким образом, целокупность пребывания человека в мире музыки аналогична её (музыки) онтологической полноте – пребыванию в синергии, в Истине.

Обозначим первоначальные позиции науки интерпретологии:

1. **исполнитель как субъект научной рефлексии** – фигура особенная, долженствующая быть больше, чем простой смертный «толмач»: это человек с заданием ангела-хранителя на весь путь профессионального жизнетворчества (в переводе с греческого человек – «антропос» – означает «путь»);

2. **изменяется когнитивная ситуация** благодаря Другому – субъекту научной деятельности – исполнителю, пришедшему на смену толмачу (музыковеду). Для исполнителя идеалом истолкования есть полнота бытия музыки, слышание текста исполнено живым звучанием и энергиями духовного единения;

3. **исполнительский анализ** (как инструмент интерпретологии) предстает как *отношение двух субъектов – исполнителя и субъекта самой музыки, зафиксированное в тексте авторское сознание, или метафизический образ Автора;*

4. **методологический выбор** заставляет молодого исследователя собрать воедино всю вариативную множественность сопряжений наработанного ОПЫТА музыковедческой науки с практикой исполнительского искусства.

Обозначенный алгоритм действий подразумевает существование универсальной системы познания музыки как особой реальности Бытия. На неё направлен современный когнитивный синтез; при этом (если вспомнить о магистре как *субъекте* целокупной музыкальной деятельности) способы культурологического подхода отражают встречную потребность исполнителя в

осмыслении своей деятельности. И это **единство** когнации музыки на всех этапах музыкальной коммуникации есть желанная точка отбытия (во многих случаях лишь предполагаемая, иногда недостижимая); именно оно – залог полноты и универсальности музыкального Бытия. Целостность бытия музыки главный смысл и назначение интерпретологии как отрасли современного музыкознания. В таком значении она есть предмет и магистральный ориентир интерпретологии как учебной дисциплины. Назовем это качество цельности и всеединства – творческого, исполнительского и научного компонент когнации музыкального Бытия – *онтологической полнотой* (вслед за В. Медушевским).

Из вышесказанного следует, что в структуру и алгоритм анализа включается дополнительный горизонт – исполнительская рефлексия как результат интенциональной работы, который к тому же выносится на суд публике. И возникает классическая схема субъектно-объектных отношений. Однако, если раньше она касалась целостности единой системы академического творчества «автор – произведение – исполнитель – слушатель», то в современной культуре ввиду расслоения ее пространства на множество самодостаточных суб-культур, традиций и стилевых подсистем, установка на субъекта интерпретации становится ключевой позицией музыкологии. От этого зависит СМЫСЛ анализа МУЗЫКИ – этой основной ОНТОЛОГИЧЕСКОЙ ценности явленного феномена культуры. Более того, интерпретация как ценность музыки, как смысл деятельности музыканта-исполнителя обретает уже не только *эстетическое*, но и *этическое* предназначение. Кто в контексте музыкально-исполнительской интерпретации оказывается субъектом и объектом? Что такое «исполнительский текст произведения» и как соотносится его смысл с *самим исполнителем как со-Автором*? Все эти классические проблемы теории исполнительства составляют содержание интерпретологии (в старой терминологии – музыкальной эстетики⁷⁸).

Сошлемся на опыт христианской антропологии, изложенной в работах В. Медушевского. Так, автор указывает, что «термины "интерпретация", "интерпретировать" и их латинские источники (*interpretatio, interpretor*) восходят к слову "*interpres*", которое только во вторую очередь означает "толкователь", "объяснитель", комментатор, а в первую — "посредник", "вестник", "прорицатель"...» [6, с. 3]. «Об этой главной, если не единственной стороне в деятельности исполнителя и музыковеда мы как-то склонны забывать, – говорит ученый. «Но хорош был бы вестник, если б посылаемую людям прекрасную весть заслонил своими домислами! Тогда б из ангела (ангел по-гречески – «вестник»)

⁷⁸ И. Корыхалова указывает на то обстоятельство, что «со второй половины XIX века складывается теория музыкальной интерпретации (изучает многообразие исполнительских школ, эстетические принципы интерпретации, технологические проблемы исполнительства), которая к началу XX века становится одной из областей музыковедения [9, с. 214]. Обобщение справедливо лишь по отношению к западно-европейской музыкологии, основные тенденции которой автор изложила в книге «Интерпретация музыки».

превратился он в лукавого и лживого демона» [там же]. Не прежде интерпретировать, потом понять, — а наоборот. Настоящее понимание **всегда лично** и неподдельно, — рассуждает исследователь. Если интерпретация — следствие и сторона подлинно личностного понимания, то следует сосредоточить усилия на понимании понимания... Понять — значит продолжить, по мысли Новалиса сделаться поэтом самого поэта, выразив его сокровенную мысль с новой силой и ясностью.

Но что продолжить и куда? Где критерий верности, правильности интерпретации? Каков ее предмет? Христианское понимание личности помогает понять природу человеческого творчества: предмет интерпретации совпадает с предметом самого музыкального искусства и называется — красота. Две грани этого предмета святоотеческое учение определяет так: это онтологическая полнота=свет и целое. Вместе они и составляют содержание красоты⁷⁹. (Добавим от себя еще и пользу, памятуя этимологию слова «толкователь»). В качестве вывода о целокупности музыкального бытия и роли исполнителя процитируем слова В. Медушевского: «Единство сущности красоты и неповторимости ее лица познается лишь духовно через неповторимость и красоту личности, которая выступает от имени самой красоты» [6, с. 3].

Действительно, в существующей в европейской культуре системе координат именно исполнитель выступает манифестантом полного, целостного знания об исполняемом произведении. Его основной задачей как субъекта деятельности по расшифровке авторских смыслов в музыкальном тексте является **вос**-полнение авторского замысла произведения. Отсюда рождение формулы музыкальной коммуникации (по Б. Асафьеву): «композитор исполнитель слушатель». А поскольку каждый музыковед по определению «ведает музыкой», то получается, что отечественное музыкознание выполняет свое жизненное предназначение — соединяет, умножает, объективирует функцию посредника, толмача. И эту ответственность за рождение слова — Логоса — формы познания МУЗЫКИ — следует культивировать в себе каждому, кто берется за написание магистерской работы.

Безусловно, изложенное выше не имеет претензии быть единственной версией построения учебного курса интерпретологии. Есть западный вариант определения науки музыковедения как музыкологии, есть герменевтика — философия искусства толкования. Подчеркнем, что мы сознательно придерживаемся отечественных традиций при выработке методологических позиций и всего комплекса подготовки выпускников по квалификации «магистр».

Однако разделят ли наши рассуждения преподаватели музыкальных вузов? Безусловно, практика преподавания аналитических дисциплин всегда подразумевала живой контакт с исполнителем. В этом убеждаешься сразу же, как

⁷⁹ Красота, по выражению святителя Феофана Затворника, есть сладостная гостья из иного мира, возвышающая душу до духа и одухотворяющая ее.

только начинаешь заново перечитывать с установкой на точку зрения студента-исполнителя классические труды по анализу музыкальных произведений. Массу замечательных мыслей относительно природы исполнительской семантики (слуха, памяти, внимания, интонирования, их влияния на музыкальный образ, форму, стиль) находим в работах Л. Мазеля, В. Цуккермана, В. Медушевского, Ю. Холопова, В. Холоповой. На рубеже тысячелетий произошла смена парадигмы музыковедческого сознания – основная установка для педагога-интерпретолога. Усвоение ценностной информации для обучающихся исполнителей-магистров должно осуществляться путем моделирования концепций теоретического и исторического музыковедения. Союз интерпретологии с ними неизбежен, ибо они – фундамент научной рефлексии. Конечно, это очень сложные механизмы, требующие и глубоко профессиональной подготовки преподавателя, и психолого-педагогического „климата” для магистра. Однако, если цель сформулирована верно, материал для апробации той или иной идеи соответствует структуре личности ученика, его опыту, то в этом случае происходит сокращение дистанции (отрыва) между методологией и личностным (субъектным) уровнем научной когниции исполнителя. К этому следует стремиться с самого начала.

Теперь об интерпретологии как учебной дисциплине. Начинающего магистра характеризует дистанцированность от существующих теоретических проблем; между накопленными в теории опытом (моделирования проблемных ситуаций и методологических ответов на них) и «живым» древом музыки – большая пропасть, преодолеть которую за короткое время не представляется возможным. Однако профессиональному исполнителю известна истина, выраженная в словах В. Медушевского: «В макром мире музыки бесконечно малые исполнительские измерения обладают великой и специфической энергией: они развертывают духовные смыслы искусства в *живой достоверности ощущений*» [6]. Услышать мир как музыку и воссоздать своё знание об этом через синергию своей души с Красотой, которой она служит – вот что составляет насущную задачу интерпретологии как учебной дисциплины. Вот почему хочется вооружить хорошего исполнителя всем, тем, что составляет смысл музыковедения как „вос-хождения к истине” (по определению В. Медушевского).

Представим содержание многотрудного пути начинающего интерпретолога поэтапно как алгоритм действий.

1. Систематизация существующих теорий и концепций (фактологический сбор научной информации по предметам и проблемам исполнительского искусства).
2. Каталогизация проблемных ситуаций (предметный указатель, например, инструментарий, история происхождения, персоналии по композиторам для конкретного инструмента и механизмы психологического воздействия музыкального исполнения на слушателя и т.д.).

3. Методологический поиск во имя аргументации и дальнейшего истолкования накопленных фактов; «встречное движение» исполнительского «Я» к теоретической концепции, создание собственной научной версии.
4. Целевое описание результатов научного исследования: исполнительский анализ как научный текст.
5. Аprobация полученных результатов на другом материале с целью проверки её универсальных качеств, меры и критериев отбора.
6. Выводы включают самоконтроль, самопроверку (авторецензирование), анализ соответствия темы логике композиции, адекватность результатов, изложенных в заключении, поставленным во введении цели и задачам.
7. И, наконец, правильный выбор жанра выполненного исследования (статья, реферат, эссе, историографический очерк, монография и т.д.) помогает установить правильность критериев научного труда в жанровом аспекте: например, логика исследования – его материалу и структуре, а также стилистике научной речи. Отдельный уровень контроля и самооценки – это система терминов, их апробированность и степень научной разработки.

Написание квалификационной работы магистерского уровня требует переосмысления всего комплекса учебных дисциплин для выпускников-исполнителей. В связи с этим введены новые учебные дисциплины, сориентированные на преобладание требований вузовской науки. Это курс «Основы научных исследований». «Музыкальная интерпретация, «Методология научных исследований» Этим же был продиктован и выбор названия кафедры: «интерпретология – область музыкознания, систематизирующая феномены исполнительской деятельности музыкантов во всей широте и богатстве их проявления (теория, история, практика)». Будучи по существу мета-наукой по отношению к объектам анализа и субъектам исполнительского творчества, интерпретология не может обойтись без помощи фундаментальных разработок как исторического, так и теоретического музыкознания.

Основной пафос научной работы для исполнителя заключен в его собственном опыте. Личный исполнительский опыт – условие и критерий научной рефлексии: это актуализирует сознание исполнителя и «переключает» его на более сложный уровень осознания предмета исследования – написание текста. В качестве примера сошлемся на опыт работы кафедры интерпретологии и анализа Харьковского государственного университета искусств им. И.П. Котляревского.

Методологическим выбором для интерпретологии остается анализ музыкальных произведений. Этим и обусловлен подбор кадров. Кафедру представляют четыре поколения музыковедов-аналитиков, каждый преподаватель разрабатывает свою авторскую модель курса с учетом специфики исполнительского профиля того или иного факультета.

Формирование состава преподавательского состава кафедры шло с учетом двух критериев: 1/ принадлежности к научной школе, к анализу как фундаментальной дисциплине, на основе которой вырабатываются современные модели и научной когнции, разрабатываются авторские программы; 2/ «личность исполнителя» – второй критерий, направленный на обучающегося, на формирование круга его интересов, самостоятельный поиск определения «школы» исполнительства на том или ином инструменте, фиксирующий исторический и личностный опыт исполнительства на Слобожанщине.

Пять музыковедов представляют опыт разных поколений музыковедов. Старейшина секции анализа бывшей кафедры теории музыки – профессор **Жигачева Л. Т.** (научный руководитель кандидатской диссертации – проф. Московской консерватории им. П.И.Чайковского **В. В. Протопонов**) разрабатывает курс основ научных исследований для дирижерско-хоровых специальностей.

И. М. Подусмяк (соискатель класса профессора НМАУ им. П. Чайковского **В. Г. Москаленко**) – автор первой на Украине диссертации (1987) по проблемам интерпретации.

Зав. кафедрой, кандидат искусствоведения **Л. В. Шановалова** представляет музыковедческую школу **И. А. Котляревского** и его подход к «Основам научных исследований», который базируется на развитии системного подхода и его спецификации в контексте музыкознания.

И. В. Цурканенко (ученица проф. Игнатченко Г.И.) представляет генерацию выпускников кафедры теории музыки 90-х годов, кандидатов искусствоведения, в работах которых наметился «крен» в иные гуманитарные области, в частности, на союз с культурологией.

Ю. В. Николаевская – автор диссертации «Символ зеркала в музыке: от метафоры к метафизике образа» (2004), в которой демонстрируется новый ракурс семиотического описания – метафизическое измерение смысла в музыке (класс проф. кафедры интерпретологии и анализа музыки ХДУМ **Шаповаловой Л. В.**). Разрабатывает методику практических занятий по «Основам научного исследования» и «Музыкальной интерпретации».

Исходным критерием научного труда как для тех, кто обучает основам научных исследований на кафедре интерпретологии и анализа музыки, так и для, кто пришел всерьез попробовать свои силы в научно-исследовательской деятельности, выступает понятие «свобода научного выбора». Сопшемся на высказывание А. Лосева, который так отвечал на риторические вопросы о свободе творчества: «А что такое свобода? Это совпадение того, что есть, с тем, что должно быть...Свобода... – это жизнь...Однако всякий труд осмыслен и свободен только тогда, когда он осознается...как моя собственная, чисто личная потребность. Исповедуя эту мысль, я тружусь всю жизнь», – писал ученый [3]. Его

слова звучат актуально и сегодня как призыв к действию. В соответствии с этими словами видит свою задачу современная антропология музыки, вобравшая в себя свидетельства христианской культуры.

«Применительно к нашей цели — возвышения культуры интерпретации — видится задача преобразования всего музыкознания: все множество его теорий — о строении музыки и музыкальных произведений, о поэтике музыки — способах построения художественного мира и соответствующих принципов выражения, теории стилей и жанров, теории музыкального образования и воспитания, психология музыки, история музыкальной культуры — приняв в себя свет истины, наполняют предлежащую музыканту сферу деятельности великим смыслом» [6, с.15].

Таким образом, задачи интерпретологии совпадают с главной стратегией современного музыковедения — подготовить людей к духовному восприятию музыки с тем, чтобы принять дарованную им красоту для радости и мужества.

Литература:

1. Даль В. И. Толковый словарь русского языка. Современная версия. — М.: Изд-во ЭКСМО - Пресс, Изд-во ЭКСМО-MARKET, 2000. —
2. Ключев О. Онтология музыки. — СПб.: 2001. — 143 с.
3. Контекст-1990 Литературно-теоретические исследования. — М.: Наука, 1990. — 264 с.
4. Котляревська О.І. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічні аспекти інтерпретування. Автореф. ...канд. мистецтвознавства. — К.: НМАУ, 1996. — 16 с.
5. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. — Л.: Сов. композитор, 1979. — 208 с.
6. Медушевский В.В. Онтологические основы интерпретации музыки //Интерпретация музыкального произведения в контексте культур. Отв. ред. Л. С. Дьячкова — Вып. 129. — М.: РАМ им. Гнесиных, 1994. — С.3 - 15.
7. Маркова О. М. Теорія виконавства в сучасному музикознавстві. //Українське музикознавство. — Вып.31. — К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. — С. 93 — 102.
8. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). — К., 1994.
9. Музыкальный энциклопедический словарь. /Ред. Г.В. Келдыш. — М.: Сов. энциклопедия, 1990. — 672 с.
10. Полусняк И. М. Теоретические и методические аспекты музыковедческой интерпретации. — Автореф. дисс...канд. искусствоведения. — К., КГК им. П.И. Чайковского. — 1989. — 25 с.
11. Самойленко О. І. Сучасне вітчизняне музикознавство у діалозі з культурологією // Українське музикознавство. — Вып.31. — К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. — С.5 -16.
12. Словарь синонимов русского языка. /Под ред. Л. А. Чежко. — М.: Сов. энциклопедия, 1969 — С.537.

Відомості про авторів

Алтухов Валерій Миколайович — директор Харківської середньої спеціальної музичної школи-інтернату, заслужений діяч мистецтв України.

Антипова Наталя Анатоліївна — здобувач кафедри історії музики Московської державної консерваторії ім. П.І. Чайковського, викладач музичного ліцею (м. Севастополь).

Бабій Оксана Петрівна — аспірантка кафедри історії музики ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Балдіна Анастасія — аспірантка НМАУ ім. П.І. Чайковського.

Верба Оксана Олександрівна — старший викладач кафедри теорії музики та фортепіано ХДАК.

Газдюк Галина Георгіївна — кандидат мистецтвознавства, викладач-методист Харківського музичного училища ім. Б.Н. Лятошинського.

Ганзбург Григорій Ізраїлевич — викладач Харківського музичного училища ім. Б.М. Лятошинського.

Герасименко Інна Олександрівна — аспірантка кафедри теоретичної та практичної філософії Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна.

Горелік Н. — аспірантка Ростовської державної консерваторії ім. С.В. Рахманінова.

Дьоміна І.К. — кандидат мистецтвознавства Ростовської державної консерваторії ім. С.В. Рахманінова.

Зенкін Костянтин Володимирович — доктор мистецтвознавства, професор МДК ім. П.І. Чайковського.

Козак Олександра Іванівна — кандидат філософських наук, доцент кафедри теорії музики і фортепіано Харківської державної академії культури.

Лащенко Світлана Костянтинівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, старший науковий співробітник інституту мистецтвознавства Російської Федерації (Москва).

Логвинова Ніна Романівна — кандидат філологічних наук, професор кафедри театрознавства ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Марінчак Віктор Андрійович — доцент кафедри російської мови Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна.

Михальова Євгенія Яківна — доцент Луганського державного інституту культури і мистецтв.

Очеретовська Неоніла Леонідівна — доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри гармонії та поліфонії ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Підпорінова Катерина Вікторівна — аспірантка кафедри історії музики ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Польська Ірина Іллінічна — доктор мистецтвознавства, професор Харківської державної академії культури.

Приходько Ігор Михайлович — старший викладач ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Рощенко Олена Георгіївна — кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри історії та теорії світової та української культури ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Супрун Валерія Олександрівна аспірантка кафедри історії музики ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Чепалов Олександр Іванович — кандидат мистецтвознавства, докторант НМАУ ім. П.І. Чайковського.

Шаповалові Л.В. — кандидат мистецтвознавства, професор кафедри інтерпретології та аналізу музики ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Видання Харківського державного університету мистецтв
ім. І.П.Котляревського

Затверджено Постановою Президії ВАК України №1-05/7 від 9 червня 1999 року як наукове видання для публікацій основного змісту дисертацій на здобуття наукових ступенів доктора та кандидата за спеціальностями мистецтвознавство (бюлетень №4, 1999 р.) та педагогічні науки (бюлетень №2, 2000 р.).

Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки
та теорії і практики освіти

Наукове видання
Випуск 16

Відповідальний за випуск Ботунова Г.Я.

Редактори Шаповалова Л.В.
 Рощенко О.Г.

Комп'ютерна верстка Романюк І.А.
Технічний редактор Пономаренко О.Ю.

Підписано до друку 03.10.2005. Формат 60х84 1/16
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітура Times.
Ук. друк. арк. 8,67. Обл. - вид. арк. 10,75
Наклад 100 прим.