

Наталья Дегтярева

## ИДЕИ И СИМВОЛЫ ВРЕМЕНИ.

### АВСТРО-НЕМЕЦКАЯ ОПЕРА В ЭПОХУ МОДЕРНА

*Стиль эпохи определяют не особые формы какого-либо особого искусства; всякая форма — это лишь один из многих символов внутренней жизни, всякое искусство — это лишь часть стиля. Стиль же — это символ общего ощущения, символ охвата всей жизни эпохи в целом, являющий себя в универсуме всех искусств.*

Петер Беренс<sup>1</sup>

Проблема «модерн и музыка» в последние годы вызывает активный интерес у отечественных исследователей, о чем свидетельствует ряд недавних публикаций<sup>2</sup>. Отдельным аспектам этой проблемы посвящена и предлагаемая статья, но тема ее требует некоторых предварительных пояснений. Прежде всего, необходимо определиться с хронологическими рамками периода, о котором будет идти речь. Повсеместное распространение модерна в европейском декоративно-прикладном искусстве, живописи, архитектуре на протяжении 80–90-х годов XIX и первых лет XX века сменяется на рубеже 1900–1910-х годов симптомами изживания и перерождения стиля, в связи с чем этот последний период в искусствоведении именуется уже поздним модерном. В музыке Австрии и Германии первые яркие образцы оперного модерна появляются как раз в 1900-е годы, а воздействие идей породившей его эпохи прослеживается в музыкальном театре и в послевоенный период, когда стиль модерн давно утратил свою актуальность. В этой связи область наблюдений в настоящей статье представлена операми Р.Штрауса, Ф.Шрекера, А.Цемлинского и их современников, созданными в течение первых двух десятилетий XX века, то есть в период расцвета, угасания модерна и смены стилиевой парадигмы в европейском искусстве.

Следует остановиться и на вопросе терминологии. Как известно, стиль модерн в разных странах выступал под разными наименованиями — *Modern Style* (Англия), *L'art nouveau* (Франция и Бельгия), *Jugendstil* (Германия), *Sezessionstil* (Австрия) и т.д. Терминологическая система сложилась на основе изучения изобразительно-пластических искусств и только потом была перенесена в другие области знания. В музыковедении терминология отличается особой подвижностью, так что сама проблематика музыкального модерна еще не получила последовательного и подробного осмысления. В настоящей работе термин «модерн» будет использоваться в более широком, универсаль-

ном значении, термин «Югендстиль» преимущественно для характеристики явлений австро-немецкой традиции.

Наконец, необходимо конкретизировать ракурс изучения тематики. В рамках небольшой статьи невозможно не только охарактеризовать, но даже обозначить те многообразные культурные смыслы эпохи, что были восприняты и претворены искусством модерна. Речь будет идти только об одном из аспектов этого сложнейшего комплекса, связанном с женскими образами модерна. Его претворение в австро-немецком оперном театре начала XX века (как, впрочем, и во многих других ответвлениях модерна) можно было бы выразить посредством формулы «ницшеанские превращения “вечно женственного”».

«Ницшеанский» аспект модерна достаточно подробно исследован на материале изобразительных искусств и литературы<sup>3</sup>. В музыковедении (во всяком случае, отечественном) этот вопрос специально еще не рассматривался. Безусловно, идеи Ницше выступают в искусстве эпохи в сложном сплаве, в переплетении с другими влияниями, и в свете интересующей нас темы здесь в первую очередь нужно назвать имена Фрейда и Вагнера. Но без попытки обращения к Ницше невозможно хоть сколько-нибудь отчетливо представить себе очертания и характер музыкально-театральной проекции модерна (по крайней мере, в его австро-немецкой версии) ни в сфере философии и эстетики творчества, ни в области сюжетов и тем, ни даже в собственно стилиевых проявлениях.

Существенная черта художественных текстов модерна — принципиальная открытость, эстетико-стилевой плюрализм, способность резонировать разным, подчас диаметрально противоположным явлениям, в связи с чем «обертонный ряд» текста вбирает в себя множество контрастных значений. В этом заключается трудность разграничения модерна и символизма, модерна и декаданса, модерна и экспрессионизма, а в области музыки еще и позднего ро-

**Автор:** Дегтярева Наталья Ивановна.

Адрес: Санкт-Петербург, 190068, Вознесенский пр. 37, кв. 65.

e-mail: natad-49@mail.ru

**Сведения об авторе.** Дегтярева Наталья Ивановна — кандидат искусствоведения, доцент; профессор кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской консерватории.

#### Аннотация

В статье в контексте проблемы «модерн и музыка» рассматриваются оперы австрийских и немецких композиторов начала XX века. В центре внимания автора — женские образы оперного модерна и персонализированная в них идея красоты. В ее трактовке выявляются смысловые мотивы, родственные произведениям живописного и литературного модерна, инспирированные философскими тенденциями эпохи. Особое внимание в статье уделяется ницшеанскому аспекту явления.

#### Ключевые слова и выражения

Австро-немецкая опера, модерн, femme fatale, эстетико-философские взаимодействия, Р.Штраус, Ф.Шрекер, А.фон Цемлинский, Ф.Ницше.

**Author:** Degtyareva Natalia.

e-mail: natad-49@mail.ru

Professor of History of Western Music Department, St.Petersburg State Conservatory named after N. Rimsky-Korsakov.

#### Annotation.

Early XX-th century operas by Austrian and German composers are considered in a context of the problem of modern style and music. The article examines female images of modern style opera and the idea of beauty personified in them. The interpretation of the idea shows semantic motives close to the works of the modern style art and literature and inspired by philosophical tendencies of the period. The special attention is paid to an aspect of the phenomenon according to Nietzsche.

#### Key words and expressions

Austrian and German opera, modern style, femme fatale, aesthetic-philosophic interactions, R.Strauss, F.Schreker, A. von Zemlinsky, F.Nietzsche.

маннизма. Так, проблема синтеза искусств, воспринятая модерном из многообразных источников, не в последнюю очередь подготовлена теоретическими построениями Вагнера. С ней связана концепция панэстетизма, пронизывающая все творческие искания художников и ставящая в центр мирозерцания всеобъемлющую идею красоты. Эта категория заслоняет в модерне проблематику этического и социального характера, подчиняя себе многообразие жизненных ценностей. Но основной вопрос состоит в том, как понимается красота, каким было духовное наполнение данной идеи.

Как известно, художники «нового стиля», сознательно и даже рационально подходившие к вопросам языка и формы, в духовно-содержательном аспекте опирались на иррациональные импульсы эпохи: «в идеологическом и историко-философском плане» модерн «черпает право на существование из обновленного иррационализма, который отстаивал Ницше, а также из новой фазы *Lebensphilosophie* [философии жизни — Н.Д.], нашедшей свое выражение у таких философов, как В. Дильтей и Г. Зиммель»<sup>4</sup>. Конечно же, речь не идет об отождествлении философской концепции и художественного направления, их связи опосредованы и сложны, а общность взглядов, побуждений и идей проистекает не только из влияний, но из общности социально-культурных предпосылок. Однако количество аналогий между названными явлениями впечатляет.

В рамках концепции жизни категория красоты разветвляется на множество воплощений. Одно из них связано с характерным сближением красоты и юности. Чрезвычайно ярко оно выражается в полотнах мастеров австрийского Сецессиона и немецкого Югендстиля (симптоматично уже само название стиля, производное от имени журнала «*Jugend*» — «Юность», который выходил в Мюнхене с 1896 года). Для Австрии, клонившейся к закату империи, идея молодости была особенно актуальной. Одно за другим в различных областях появляются объединения, называющие себя «Молодыми» — в политике, в литературе («Молодая Вена»), в живописи (группа «Молодых», выделившаяся из «Товарищества художников»). Журнал венского Сецессиона назывался «*Ver sacrum*» («Весна священная»). Название восходит к римскому обряду посвящения юношей. Карл Шорске, рассматривающий указанные явления в рамках проблемы общего кризиса либеральной культуры («эдипов бунт» детей против отцов), в этой связи замечает: «Если в Риме старшие посвящали своих детей в священную миссию спасения общества, то в Вене сами юноши посвятили себя в спасители культуры от собственных отцов»<sup>5</sup>.

На картинах швейцарца Ф. Ходлера «Весна» (1901) и немецкого художника Л. фон Хофмана «Весенний ветер» (ок. 1895) юность и красота тождественны друг другу, олицетворяя весну жизни, ее торжество и порыв. Однако подобное сближение характерно для искусства многих эпох. Новизну и современность (два оттенка значения слова модерн) придает ему качество образа. Касаясь общего истолкования понятия жизнь, Д. Штернбергер констатирует: «Это путь не логики, а био-логики, и жизнь, единство жизни, единобытие с жизнью, со всем живым становится разгадкой, волшебным словом эпохи. Не разум, не дух, не закон, не свобода, не долг или добродетель. А именно жизнь»<sup>6</sup>. Немецкому ученому вторит крупнейший отечественный исследователь модерна Д. Сарабянов, говоря о своеобразном «биологизме» художественного образа, о том, что тема юности зачастую не одухотворена в модерне большой идеей: «тема эта обычно берется не в духовном аспекте, а, скорее, физиологическом»<sup>7</sup>. Ярчайшие примеры такой трактовки встречаем в творчестве Густава Климта,

главы венского Сецессиона. Среди ряда других его картин выберем здесь «Три возраста женщины» (1905), в которой прекрасные образы младенчества и юности дышат умиротворяющим покоем, а облик старой женщины отмечен не только телесным уродством, но и жестом отчаяния. Характеризуя это полотно, критик замечает: «фигура старухи выражает не спокойствие и ясность, а потрясение и жалобу — вероятно, отражая переживания самого художника по поводу эфемерности красоты»<sup>8</sup>.

Мотивы этого рода витают в воздухе эпохи. В своей монографии о Франце Штуке (1889) поэт и писатель Югендстиля О. Бирбаум говорит о художнике как об «ангеле из Эллады», о «сияющем юноше-ангеле с мускулистыми обнаженными руками»<sup>9</sup>. В. Ленниг пишет об «инстинктивном аморализме» ведекиндовской Лулу как о феномене «стилизованной биологии». Пролог к «Духу Земли», в котором Ведекинд представляет героиню в образе «прекрасного дикого зверя», он называет своего рода «прокламацией», вновь подчеркивая, что «тогда — в 1897 году — никто, разумеется, не думал о том, чтобы говорить здесь о литературном Югендстиле»<sup>10</sup>. Один из авторитетных немецких исследователей модерна, И. Херманд, рассуждая об эманациях образа женщины в Югендстиле (в том числе и в лирике раннего Рильке, Георге, Момберта) высказывает следующую мысль: «в литературном изображении женщина все больше превращается в биологическую пра-сущность, которая кажется вырастающей прямо из лона природы»<sup>11</sup>.

С подобными явлениями мы встречаемся и в музыкальном искусстве эпохи. Мотивы красоты и юности, персонализированные преимущественно в женских образах, по-разному воплощаются в музыке. Здесь можно вспомнить о ностальгически-изысканном прощании с молодостью в «Кавалере розы» Штрауса-Гофманстала (Маршалша), об исступленно-страстном порыве к красоте в «Отмеченных» и «Кладоискателе» Шрекера и — по контрасту — об уничтожающем жизнь осознании своего уродства в «Карлике» Цемлинского. «Биологические» образы литературного и живописного модерна, о которых пишет Херманд, — ундины, русалки, сирены — не столь характерны для австро-немецкой оперной сцены начала XX века, зато они в изобилии встречаются в музыке французского импрессионизма, в произведениях Дебюсси и Равеля. Но, обращаясь к вопросу об элементах Югендстиля в немецкой музыке, Херманд (вскользь упомянув Йозефа Маркса, Конрада Анзорге и других) выделяет оперу Ганса Пфифнера «Роза из сада любви» (1901) как сочинение, в отношении которого «можно действительно говорить о музыкальном Югендстиле»<sup>12</sup>. Хотя сюжетные ходы, набор персонажей сказочной оперы Пфифнера (в особенности образ героини — серафической Миннелайде) дают некоторые основания для такого суждения, гораздо более прочные связи протягиваются от ее карликов, великанов, звездной девы и пронизанных «весенней юношеской силой» хороводов в девственном лесу к тематике немецкого романтического музыкального театра, чем к «Наядам» и «Сиренам» Стефана Георге, играющей на флейте юной нимфе Альфреда Момберта или водяным девам из «Течения» («*Fischblut*», 1898) Густава Климта. Австро-немецкая опера Югендстиля предпочитает другой тип символизации природного начала, более сложный и пронизанный напряжением синтез красоты, юности и жизни. Прекрасной параллелью и ярким примером такого рода синтеза может послужить чрезвычайно емкий графический образ Альфреда Роллера, сценического художника Густава Малера в венской Придворной опере. Речь идет о его рисунке для первого номера журнала *Ver sacrum* (1898).

На титульном листе изображено цветущее деревце в ящике из деревянных реек, разрываемых «дикими выпирающими корнями». Как пишет F. Harders-Wuthenow, «ночной стороной видимой природы, ее великолепия и красоты — что недвусмысленно показано на символической гравюре Роллера — были слепой инстинкт, обнаженная, беспощадная воля к жизни»<sup>13</sup>. И надо признать, что оперный, как и живописный Югендстиль, в трактовке женского образа в гораздо большей степени обращен к миру «ночной стороны», к миру *femme fatale*.

Устойчивым интересом и многообразием в воплощении этого типа отмечено творчество Густава Климта (Юдифь и Олоферн, 1901, Юдифь II — Саломея, 1909), Франца фон Штука, одного из основателей мюнхенского Сецессиона (особенно примечательны его скандально известные картины «Чувственность», 1891, «Грех», 1893, «Саломея», 1906). Но не меньшим, если не большим, разнообразием отличается и оперная галерея портретов «роковых женщин» — Саломея Р. Штрауса, героини опер А. Цемлинского и Э. В. Корнгольда... Юная Бьянка, возлюбленная принца Гвидо Барди, страстно желает смерти своему мужу Симоне, но после того, как он убивает принца, внезапно проникается к супругу любовью. Эта неожиданная вспышка окрашена в брутальные тона: Бьянка потрясена силой, открывшейся ей в Симоне («Флорентийская трагедия» А. Цемлинского, 1916). Обольстительная Мариетта, воплощение дразнящей чувственности (критики отмечают ее родство с ведекиндовской Лулу), — антипод и, одновременно, живая копия покойной Марии, прекрасной и кроткой жены Пауля, доводит героя до исступления, в припадке которого он убивает ее («Мертвый город» Э. В. Корнгольда, 1920). Тень *de la femme fatale* падает даже на канонический образ Джоконды: в опере М. Шиллинга «Мона Лиза» (1914) героиня, мстя супругу за убийство возлюбленного, обрекает его на смерть, и ее мистическая улыбка скрывает роковую тайну.

Но, быть может, с наиболее последовательным выражением типа *femme fatale* мы встречаемся в операх Франца Шрекера, в творчестве которого идеи модерна нашли особенно долговременное развитие. Мотивы любви и смерти, борьбы полов и страха перед жизнью — столь значимые в иконографии живописного модерна — пронизывают концепции его опер, управляя эмоциями и поведением героев, формируя сюжетный план и атмосферу действия. Черты «роковой женщины» модерна проступают в романтизированном облике Греты, героине «Дальнего звона» (1910). В ней явственно различима характерность «святой» и «блудницы», являющаяся основой характеристики женского образа в дальнейших творениях Шрекера. Уже в следующей опере «Игрушка и принцесса» (1912) эта полярность осложняется комплексом «жертвы» и «палача». Прекрасная Принцесса одержима демоном сладострастия, страдает от этого, мечтает о смерти и одновременно несет в себе гибель и разрушение. Карлотта, героиня «Отмеченных» (1915), «ренессансной» оперы с очень жестким психологическим рисунком — образ, притягивающий на элитарность и интеллектуализм, — саморазрушается как личность и гибнет. Вместе с ней погибает один ее возлюбленный и теряет рассудок другой. Этим героиням Шрекера можно было бы переадресовать слова Карла Шорске, обращенные к Саломее Климта: освобождение Эроса «от оков моралистической культуры» рождает целый комплекс психологических проблем, «свобода оборачивается кошмаром ненасытимой страсти»<sup>14</sup>. Наконец, еще одну грань образа *femme fatale* представляет юная Эльс из «Кладонискателя» (1918), действие которого, как и действие «Игрушки», происходит в сказочном средневековье. Она

хладнокровно посылает на смерть своих женихов, ибо, «заботясь о своей красоте и охраняя свое целомудрие, она не терпит рядом с собой мужчин» (Шрекер).

Однако «ундиноподобный» образ женщины модерна отдельными своими чертами проникает и на территорию оперы. И дело здесь не в обращении к мифологическим или сказочным персонажам — этим «праформам женственности» (Херманд) — их может и не быть в произведении, дело в характере изображения женщины, особых выразительных деталях.

Струящиеся волосы, гибкие извивы движений, текучая водная гладь, пейзаж, в который вписаны фигуры, — все эти картины, пришедшие в поэзию модерна из живописи, внушенные эпохе искусством прерафаэлитов<sup>15</sup>, рождают особую мелодику и ритмику стиха. «Бесцельно скольльзящие, извилистые арабески, которые нигде не начинаются и нигде не заканчиваются», образуя волнообразный «бесконечный поток», — цитирует Херманд Фолькера Клотца и добавляет: *unda (lat.) = die Welle (волна)*<sup>16</sup>.

Эрнст Блох ощущает в красках и линиях Югендстиля «вечернее», меланхолическое настроение: «Отсюда опускается зеленоватый или охряно-голубоватый тон, во всем — в металлических накладках, в гончарных изделиях и даже в рамах картин. Отсюда произрастают тонкие волнистые линии, извивы на плоскости или параллельные завитки, как какие-нибудь болотные растения, кувшинки в камышах или воронки болотной воды. Всплывает плоский болотный миф, к которому принадлежит еще и его мнимая противоположность: бело-золотые, нервно-строгие девы (с волосами, подобными стеблям тростника или змеям), изгородь из солнечных цветов...»<sup>17</sup>. Комментируя эти видения философа, Х. Холландер употребляет слово «*Irisierung*» (от *irisieren* — отливать цветами радуги, перламутром)<sup>18</sup>.

В этой связи невольно вспоминается одно из высказываний Франца Шрекера. Объясняя, почему героини его опер не наделены лейтмотивными характеристиками, он пишет: «Женщина для меня есть нечто непостижимое, ее сущность вообще невозможно охватить в какой-либо единственной музыкальной формуле. Основу я ищу в том, что мои женские образы, в противоположность мужским, лишены стремления к какому-либо определенному действию. Женщина есть нечто радужное (*etwas Irisierendes*), она странствует от случая к случаю, от акта к акту, полностью в обаянии своих чувств»<sup>19</sup>.

Оставляя в стороне вопросы стиливого порядка, остановимся на важном психологическом моменте: радужное, мерцающее, струящееся начало это всего лишь оболочка, сквозь которую прорывается внутренняя природная сила, чувственная экспрессия, инстинкт, подчиняющий себе содержание образа. Женские образы модерна не подлежат моральной оценке, как не подлежат ей явления природы. Они всегда амбивалентны, соединяют в себе противоположные свойства: «Женщина модерна, как таковая, не обладает собственным сознанием, она одновременно невинна и грешна. В противоположность модели натурализма с его детерминистским и пессимистическим представлением о природе, модерн видит в ней сосуд идеального и считает эротизм формой первоначальной гармонии»<sup>20</sup>. Оперная Саломея, женщина-дитя, обольстительница и «целомудренная девственница», «шестнадцатилетняя принцесса с голосом Изольды» (Р. Штраус) стала одним из архетипических образов музыкального Югендстиля.

Во всем этом ощутимы переключки с положениями О. Вейнингера, низведшего женщину до уровня элементарной биологической формы, Э. Фрейда, представившего ро-

ковую власть Эроса в виде символа «исходящей от женщины губительной опасности»<sup>21</sup>, и, в особенности, Ф.Ницше, рассматривавшего любовь как «вечную войну полов»<sup>22</sup> и видевшего в женщине «варвара», «опасное, скользкое, подземное маленькое хищное животное»<sup>23</sup>.

Ницше, весь комплекс идей которого был воспринят искусством рубежа веков, в современном понимании считается «отцом» модерна. «Стилевое мышление модерна, образно-тематический потенциал (до его непосредственной реализации) вызревает “в царстве картин и метафор Ницше, ему свойственной ритмике”», — пишет О.Ковалева, цитируя немецкого исследователя Югендстиля Г.Штернера<sup>24</sup>. В.Ленниг утверждает: «Сегодня нет ничего легче, чем находить у Ницше элементы Югендстиля, более того: «Заратустра» является прямо-таки предвосхищением Югендстиля»<sup>25</sup>.

«Было бы большим выигрышем для эстетической науки, если бы не только путем логического уразумения, но и путем непосредственной интуиции пришли к сознанию, что поступательное движение искусства связано с двойственностью аполлонического и дионисического начал, подобным же образом, как рождение стоит в зависимости от двойственности полов, при непрестанной борьбе и лишь периодически наступающем примирении»<sup>26</sup>. В этом начальном тезисе «Рождения трагедии» уже содержатся, по крайней мере, три важнейших для «нового искусства» постулата. Помимо дихотомии аполлонического-дионисического, это путь интуиции, а также признание непрестанной борьбы и лишь периодически наступающего примирения двух начал. Правда, эти постулаты были восприняты художественным сознанием по-своему, и не всегда трактовка совпадала с их исходным значением. Путь интуиции, связанный с общим кризисом позитивистского мирозерцания, был характерен не только для модерна, но и для других нереалистических течений рубежа веков. Борьба и примирение отразились в самой истории возникновения модерна и привели к идее эстетической гармонизации жизни, выдвинутой знаменитым архитектором Анри ван де Вельде и другими идеологами «нового стиля», восставшими против уродства вещного мира, предметной среды, окружающей человека. Это стремление внести в жизнь красоту, аполлоническое равновесие на первый взгляд родственно другому важнейшему тезису философа: «только как эстетический феномен бытие и мир оправданы в вечности»<sup>27</sup>, но на деле противоположно ему, ибо направлено на сохранение той самой сократической культуры знания, которая, по мысли Ницше, уничтожила дионисический мир и против которой он так яростно выступал<sup>28</sup>.

Модерн в своей эстетической утопии, по большей части, ищет красоту и радость жизни не «за явлениями», как учит Ницше<sup>29</sup>, а в самих явлениях, уклоняясь тем самым в декоративность и нарушая равновесие. Аполлоническое утрачивает свою «подпочву — страшную мудрость Силены»<sup>30</sup>. Но — и в этом заключается еще одно из коренных противоречий модерна — эта «подпочва» все же пробивает себе путь сквозь декоративные изгибы, и тогда властно заявляет о себе дионисическая стихия. Она никогда не достигает в модерне той глубины и экспрессии выражения, что свойственны речениям Ницше, но все-таки она сопричастна их внутренней силе. Скорбя об утрате дионисического миропонимания, Ницше, «посвященный и ученик своего бога»<sup>31</sup>, предчувствовал его возрождение, вопрошая: «Не суждено ли ему когда-нибудь вновь восстать из своей мистической глубины в форме искусства?»<sup>32</sup>. Модерн явился одним из ответов на этот вопрос.

«Нам надлежит познать, что все, что возникает, должно быть готово к страданиям и гибели; нас принуждают бросить взгляд на ужасы индивидуального существования — и все же мы не должны оцепенеть от этого видения: метафизическое утешение вырывает нас на миг из вихря изменяющихся образов. <...> свирепое жало этих мук пронзает нас в то самое мгновение, когда мы как бы слились в одно с безмерной изначальной радостью бытия и почувствовали в дионисическом восторге неразрушимость и вечность этой радости»<sup>33</sup> — и данное, и многие другие положения Ницше могли служить для модерна неисчерпаемым источником идей и образов.

Ницшеанские связи в операх Югендстиля проступают на разных уровнях художественного целого и в разных формах: в виде аллюзий, сюжетных мотивов, скрытых и прямых цитат... Так, в качестве эпиграфа к опере «Игрушка и принцесса» Франц Шрекер выбирает заключительное двуступище полночной песни Заратустры: «Но всякая радость желает вечности, глубокой, глубокой вечности». Восторженный любовный дуэт героев оперы заканчивается неожиданным «Послесловием»: «Но наступает утро, скованное льдом пробуждение: ах, ведь мы уже давно мертвы...». Подобное решение вызывает в памяти не только *Liebestod* «Тристана», но и афоризм Заратустры: «Любить и погибнуть — это согласуется от вечности. Хотеть любви — это значит хотеть также смерти»<sup>34</sup>. От Ницше (но, конечно же, не только от него) исходит и мифотворческая тенденция модерна. Реальность — историческая или социальная — не его стихия, мифологизм — основополагающий принцип его отношения к миру. Амбивалентность образа женщины в музыкальном Югендстиле также во многом «подсказана» Ницше: ведь «в знаемой любви женщины есть всегда еще внезапность и молния, и ночь рядом со светом»<sup>35</sup>. Один из ведущих сюжетов модерна — *танец*. Танец многоликий, вдохновленный то Заратустрой-танцором, «легким, машущим крыльями, готовым лететь»<sup>36</sup>, то Заратустрой-«дионисическим чудовищем»<sup>37</sup>, воплощением дионисического восторга, то это танец «Веселой науки» («Пляшем мы, как трубадуры / В нас ужились две натуры: / Блуд и святость, мир и Бог!»<sup>38</sup>), то «Человеческого, слишком человеческого» («Высшая культура будет подобна смелому танцу»<sup>39</sup>). Мотив танца как символа экстаза, вакхического исступления особенно популярен в живописи немецкого Югендстиля, где, по словам Д.Сарабянова, мы находим «бесчисленное множество “Вихрей”, “Танцев”, “Вакханалий”»<sup>40</sup>.

Австро-немецкая опера эпохи модерна, словно соревнуясь с живописью, изобилует примерами подобной трактовки танцевального начала: «блаженный хоровод» (Шрекер) толпы в «Игрушке и принцессе», завершающийся катастрофой, вакханалии в «Отмеченных» и «Моне Лизе», сольные танцы Мариетты («Мертвый город»), Саломеи и Электры...

Предсмертный *танец Электры* и в языке своем, и в эстетической эмоции далек от декоративных видений Югендстиля, но, пожалуй, именно он более всего приближается к метафоре ницшеанского «дионисического восторга», пронзенного «свирепым жалом мук» индивидуального существования и слитого в одно целое «с безмерной изначальной радостью бытия». В нем живет образ «убивающей радости», о которой тоскует Принцесса из оперы Шрекера.

Образный мир Ницше в австро-немецком музыкальном театре нашел литературных «посредников». Ими стали Оскар Уайльд и Гуго фон Гофмансталь.

Уже современники, при этом такие выдающиеся умы, как Т.Манн, Б.Шоу, А.Жид, К.Бальмонт, отмечали

сходство идей Ницше и Уайльда, тем более удивительно, что нет свидетельств их непосредственного творческого знакомства. Однако сходство существует и охватывает широкий спектр явлений — от объектов и задач их критики до способа выражения, от логики мысли до языка, от степени влияния на современников до параллелей в личной судьбе<sup>41</sup>. О.Ковалева, уделившая этому вопросу специальное внимание, констатирует: «по своему месту в духовно-интеллектуальной атмосфере рубежа веков Уайльд <...> и Ницше <...> сопоставимы, как дети, творцы и жертвы своего времени»<sup>42</sup>.

Если создатель «Заратустры» способствовал формированию духовного климата оперного искусства Югендстиля, то автор «Саломеи» снабжал его живыми драматическими образами, сюжетами и текстами. За первые два десятилетия XX века австрийскими и немецкими композиторами написан ряд значительных музыкально-театральных произведений по Оскару Уайльду. Список возглавляет «Саломея» Р.Штрауса (1905). За ней последовали музыка Ф.Шрекера к пантомиме «День рождения инфанты» (1908), оперы А.Цемлинского «Флорентийская трагедия» (1916) и «Карлик» (1921). В двух операх — «Саломея» и «Флорентийской трагедии» — сохранен оригинальный текст пьес Уайльда (у Штрауса — в немецком переводе Х.Лахман, у А.Цемлинского — в переложении М.Мейерфельда). Сюжеты «Карлика» и пантомимы основаны на одном источнике — сказке «День рождения инфанты», а история создания обоих произведений наполнена любопытными биографическими деталями. Музыка к пантомиме была написана Шрекером по заказу, для постановки на открытии *Kunstschau 1908*, знаменитой выставки венского Сецессиона. Успех постановки побудил композитора к переработке и изданию партитуры<sup>43</sup>, а Цемлинского к тому, чтобы обратиться к Шрекеру с просьбой о написании для него оперного либретто на тему о «трагедии уродливого человека». Шрекер согласился выполнить просьбу, однако, как оказалось, возможности материала были далеко не исчерпаны и для него самого. Закончив либретто, он не смог отдать его заказчику: «...работа развивалась дальше, и для меня невыносимой, ненавистной стала мысль о том, что не я, а другой должен писать для этого музыку, которая уже обрела во мне прочные очертания и образы»<sup>44</sup>. Так возникла опера Шрекера «Отмеченные», во многом развивающая мотивы «Инфанты». Цемлинский же, глубоко захваченный темой, также не оставил мысли о сказке Уайльда. «Карлик», написанный на текст Георга Кларена, свободно перифразирует ее сюжет (учитывая и опыт шрекеровской пантомимы).

Гуго фон Гофмансталь, испытавший сильное влияние философии Ницше, признавался в одном из писем: «Я читаю Ницше и радуюсь тому, как в его холодной ясности “светлого воздуха Кордильер” прекрасно пристраиваются мои собственные мысли»<sup>45</sup>. Вклад поэта в историю австро-немецкого музыкального театра не ограничивается многолетним сотрудничеством с Рихардом Штраусом. На либретто Гофмансталя написан балет Эгона Веллеса «Ахиллес на Скиросе» (1921), а его же опера «Алкеста» (1923) основывается на тексте трагедии Еврипида-Гофмансталя. Веллес, композитор шёнберговского круга, в своих музыкально-театральных исканиях разрабатывал концепцию условного театра, связанную с возрождением традиций барочной оперы и музыкальной драмы Глюка в своеобразной форме ритуала, «культовой драмы». «Неоклассицистские» устремления, порыв к объективности, героико-трагическая мифологизация оперы на первый взгляд далеки от идей Югендстиля, но в гофманстальских произведениях компо-

зитор, как и в его опере «Вакханки» по трагедии Еврипида (1930), все же ощутим отзвук венского модерна.

Из совместных работ Гофмансталя и Р.Штрауса в свете «дионисического» опыта Ницше выделяется «Электра» (1908). Вновь, как и «Саломея», она написана на подлинный текст драматического произведения. Гофмансталь внес лишь незначительные изменения в свою трагедию, созданную в 1904, четырьмя годами раньше оперы Штрауса.

Обращение к театральной пьесе с ее структурными и жанровыми закономерностями, спецификой выражения действия через речь не может, естественно, остаться без последствий для оперы как музыкального целого<sup>46</sup>. В данном случае весьма существенен и тот факт, что речь идет не просто о пьесах, а о шедеврах драматургии модерна, принадлежащих мастерам стилизованной речи, виртуозной игры с языковыми моделями. Артистизм драматической техники, обращенной то к языку библии (в «Саломее»), то к поэтической речи позднеренессансной английской драмы («Флорентийская трагедия»), то апеллирующей к декламации древнегреческой трагедии (у Гофмансталя) является в этих пьесах не просто художественным приемом, а важнейшим смыслообразующим фактором. И композитор учитывает данный фактор (наподобие автора песни, воспроизводящего «мелодию стиха»), если не в структурном, то хотя бы в образном плане<sup>47</sup>. Не случайно так разнятся в своем музыкальном строе декоративный, завораживающий чувственным изобилием язык «Саломеи» и жесткая, экспрессивно-брутальная манера «Электры», опер, настолько близких в психологическом отношении, что Штраус, принимаясь за «Электру», колебался, боясь повторения.

Итак, подводя некоторые итоги, мы можем констатировать, что австро-немецкая опера первых десятилетий XX века в своей тематике, образах, сюжетах смыкается с генеральными идеями модерна. Аналогичные пересечения наблюдаются и в области культурно-социологической. Модерн, в эстетической программе позиционировавший себя как движение демократическое, основанное на широкой социальной платформе (ибо конечной целью провозглашаемой им эстетизации жизни было утверждение нового *стиля жизни* для человека и всего общества в целом), на деле склонялся к аристократизму. Язык метафор и символов, изысканная простота или нарочитое усложнение формы, многообразие историко-стилевых взаимодействий — все это предвещало высокие требования к уровню восприятия. Как справедливо замечает историк архитектуры Е.Кириченко, «аристократизм модерна — одно из многих проявлений его диалектичности: оборотная сторона его демократизма. Эстетика стремится к удобопонятности, модерн хочет возвысить всех до уровня избранных»<sup>48</sup>.

Одно из следствий подобной «диалектической утопии» — громадный разброс вкусовых уровней: на одном полюсе находятся явления, обращенные к высокому, рафинированному вкусу, на другом — отмеченные печатью массовой культуры. Такая поляризация обнаруживается не только в области декоративно-прикладных искусств, непосредственно связанных с предметной средой человека, она свойственна модерну как таковому. У.Перси указывает на этот его аспект: «благодаря программной тенденции модерна внедряться в повседневную жизнь человека, многие произведения этого стиля, в том числе в литературе, зачастую находят на грани, а то и в сфере китча»<sup>49</sup>.

Риск приблизиться к этой грани или переступить ее нередко обнаруживает и оперный театр Югендстиля. Прежде всего, это связано с особенностями языка и художественной

формы. Вот как оценивает их современная критика в «Моне Лизе» Шиллинга: «Много Вагнера, еще больше Рихарда Штрауса, а резкие оркестровые удары из «Тоски» невольно заставляют публику искать на сцене барона Скарпиа. <...> Возникает впечатление, что Шиллинг в своем произведении попытался соединить стилистические средства [характерные для — Н.Д.] лучших идей его коллег. Но там, где Штраус после бурной вспышки становится благородно-нежным, Шиллинг становится опереточным, там, где Вагнер знает меру в драматическом нагнетании, Шиллинг выкладывается до предела и идет еще дальше. Иногда это держит в напряжении, иногда приводит в изумление, но временами кажется смешным»<sup>50</sup>.

Музыка в операх Югендстиля порой несет в себе популярный, кинематографически-«прикладной» оттенок, некое «предчувствие» Голливуда. Быть может, не случайно столь успешно сложилась голливудская карьера Э.В.Корнгольда, киномузыка которого и по сей день считается образцом голливудского саундтрека<sup>51</sup>.

В конце концов, и обращение к высоким философским материям в произведениях оперного искусства таило в себе опасность упрощения, «тривиализации» идей, особенно если они подавались в декоративно-стилизованной манере,

на языке не радикально-новаторском, узнаваемом в своих связях с традицией и поэтому доступном массовому сознанию. С другой стороны, возможно именно в этом коренятся причины огромной популярности оперного модерна в период бытования стиля, популярности, оставившей в глубокой тени произведения тех композиторов, которых сегодняшняя музыкально-историческая наука справедливо признает центральными фигурами периода. Достаточно сказать, что в 1910–20-е годы сочинения Шрекера были одной из основ немецкого оперного репертуара<sup>52</sup>. И это не было только веянием моды. Оперный Югендстиль и проблематикой, и характером ее воплощения отвечал глубинным социально-культурным потребностям своего времени. «Чрезмерная» актуальность этого искусства стала одной из причин его несправедливого забвения в пору изменения культурного климата Европы. Но в наши дни, на фоне вспышки интереса к модерну, приобретающей в последние десятилетия XX века характер устойчивой тенденции, оперы Шрекера, Цемлинского, Корнгольда, обладающие неоспоримыми художественными достоинствами и ярко запечатлевшие в себе «знаки времени», вновь привлекают к себе активное внимание.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Петер Беренс — немецкий архитектор, живописец, график, мастер прикладного искусства, один из выдающихся художников европейского модерна. Его цветная литография «Поцелуй» (1898) стала одним из символов эпохи. Цит. по: Фар-Беккер Г. Искусство модерна / Пер. с нем. Königswinter. 2004. С. 6.

<sup>2</sup> См., например, статью И.Скворцовой «Стиль модерн и русская музыка рубежа XIX–XX веков» // Музыкальная академия. 2005. № 4; статью Е.Кривицкой. Французская музыка эпохи модерна // Музыкальная академия. 2007. № 4.

<sup>3</sup> В обширном корпусе искусствоведческих работ этот вопрос является одним из центральных. Из недавних работ литературоведов, уделивших ему специальное внимание, можно назвать интересные исследования О.Ковалевой «О.Уайльд и стиль модерн». М., 2002 и У.Перси «Модерн и слово: стиль модерн в литературе России и Запада». М., 2007.

<sup>4</sup> Перси У. Модерн и слово. С. 39.

<sup>5</sup> Шорске К. Вена на рубеже веков. Политика и культура. СПб. 2001. С. 285.

<sup>6</sup> Цит. по: Сарабьянов Д. Стиль модерн. М., 1989. С. 29–30.

<sup>7</sup> Там же. С. 173.

<sup>8</sup> Харрис Н. Климт. Жизнь и творчество. Ljubljana-Moscow. 1995. С. 48.

<sup>9</sup> Фар-Беккер Г. Цит. изд. С. 221.

<sup>10</sup> Lennig W. Der literarische Jugendstil // Jugendstil. Hrsg. von J. Hermand. Darmstadt. 1971. S. 370–371.

<sup>11</sup> Hermand J. Undinen-Zauber. Zum Frauenbild des Jugendstils // Jugendstil. Hrsg. von J. Hermand. Darmstadt. 1971. S. 471.

<sup>12</sup> Там же. С. 482.

<sup>13</sup> Harders-Wuthenow F. Kunstdämmerung? Anmerkungen zu Schrekers SPIEL- und anderen Werken / статья из буклета к CD Classic Produktion Osnabrück 999 958-2 (дир. Ульрих Виндфур). 2003. S. 10.

<sup>14</sup> Шорске К. Цит. изд. С. 297.

<sup>15</sup> См., например, «Смерть Офелии», знаменитую картину Дж.Э.Милле (1852).

<sup>16</sup> Hermand J. Op. cit. S. 488.

<sup>17</sup> Цит. по: Hollander H. Musik und Jugendstil. Zurich: Atlantis Musikbuch-Verlag. 1975. S. 18.

<sup>18</sup> Там же. С. 18.

<sup>19</sup> Цит. по: Brzoska M. Franz Schrekers Oper “Der Schatzgräber”. Archiv für Musikwissenschaft. Band XXVII. Stuttgart. 1988. S. 205.

<sup>20</sup> Перси У. Цит. изд. С. 184.

<sup>21</sup> Шорске К. Цит. изд. С. 269.

<sup>22</sup> Ницше Ф. Esse homo // Ницше Ф. Сочинения: в 2 тт. М., 1990. Т. 2. С. 727.

<sup>23</sup> Там же. С. 726. Дополним еще несколькими цитатами ницшеанские характеристики женщины: «...доброта в женщине есть уже форма вырождения»; «Любовь — в своих средствах война, в своей основе смертельная ненависть полов» (Esse homo. С. 726, 727); «В любви женщины есть несправедливость и слепота ко всему, чего она не любит» (Так говорил Заратустра. // Ницше Ф. Сочинения: в 2 тт. М., 1990. Т. 2. С. 41).

<sup>24</sup> Ковалева О. О.Уайльд и стиль модерн. С. 20.

<sup>25</sup> Lennig W. Op. cit. S. 371.

<sup>26</sup> Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинизм и пессимизм // Ницше Ф. Сочинения: в 2 тт. М., 1990. Т. 1. С. 59.

<sup>27</sup> Там же. С. 75.

<sup>28</sup> У.Перси пишет: «Модерн можно рассматривать как последнюю отчаянную попытку спасти мир, лежащий в руинах, “вчерашний мир”, как назвал его Стефан Цвейг» (Перси У. Цит. изд. С. 22). Подобную точку зрения на культурно-историческую роль модерна разделяет большинство исследователей.

<sup>29</sup> «И дионисическое искусство также хочет убедить нас в вечной радости существования, но только искать эту радость мы должны не в явлениях, а за явлениями». (Ницше Ф. Рождение трагедии. С. 121).

<sup>30</sup> Там же. С. 69.

<sup>31</sup> Там же. С. 51.

<sup>32</sup> Там же. С. 123.

<sup>33</sup> Там же. С. 121–122.

<sup>34</sup> Ницше Ф. Так говорил Заратустра Цит. изд. С. 88.

<sup>35</sup> Там же. С. 41.

<sup>36</sup> Рождение трагедии. С. 56.

<sup>37</sup> Там же.

<sup>38</sup> Ницше Ф. Веселая наука // Ницше Ф. Сочинения: в 2 тт. М., 1990. Т. 1. С. 719.

<sup>39</sup> Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Ницше Ф. Сочинения: в 2 тт. М., 1990. Т. 1. С. 388.

<sup>40</sup> Сарабьянов Д. Стиль модерн. С. 170.

<sup>41</sup> К.Бальмонт: «Как это определительно для нашей спутанной эпохи, ищущей и не находящей, что два гения двух великих стран в своих алканиях и хотениях дошли — один до сумасшествия, другой до каторги». Цит. по: Ковалева О. О.Уайльд и стиль модерн. С. 21.

<sup>42</sup> Там же. С. 22.

<sup>43</sup> Написанная для камерного оркестра, в 1923 она была переработана, заново инструментована для большого оркестра и опубликована в Universal Edition под названием Сюита по новелле Оскара Уайльда «День рождения инфанты».

<sup>44</sup> Schreker-Bures H. Franz Schreker und seine Zeit // Schreker-Bures H., Stuckenschmidt H.H., Oehlmann W. Franz Schreker. Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts, Bd. XVII. Wien, 1970. S. 22.

<sup>45</sup> Цит. по: Ковалева О. О. Уайльд и стиль модерн. С. 24.

<sup>46</sup> Эта практика, имеющая свою предысторию в русском музыкальном театре XIX века, стала настолько повсеместной в XX веке, что в немецком музыкознании для таких разновидностей жанра возник специальный термин «литературная опера» (Literaturoper). По данному вопросу существует достаточно обширный круг работ. См., например: Dahlhaus C. Von Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte. Überarb. München: Piper. 1989.

<sup>47</sup> Но и структурный план, конечно же, не упускается из виду, хотя речь идет о прозаическом тексте. В этой связи позволим себе сослаться на мнение немецкого музыковеда Юргена Медера: «Не только уайльдовская лексика, но еще больше техника последовательного описания тех же предметов (вспомним описание Саломеей тела, волос, рта Иоканаана) придает тексту поэмы художественную патину библейской и одновременно доориентальной техники письма. Параллельные синтаксические структуры текста, должно быть, оказались существенными для Штрауса при воплощении в музыке текста в немецком переводе. Близость немецкого перевода Хедвиги Лахман ритмической прозе библии (совершенно в духе оригинального текста Уайльда и его английского перевода, осуществленного другом писателя лордом Альфредом Дугласом) еще больше усилила тенденцию языка к регулярной смене ударных и безударных слогов и, таким образом, способствовала сочинению музыки внутри относительно стабильной

тактовой сетки» (Медер Ю. «Саломея» Рихарда Штрауса // Рихард Штраус. Саломея. Буклет к постановке Марининского театра. СПб., 1995. С. 4–5 / Пер. М. Малкиель).

<sup>48</sup> Кириченко Е. Русская архитектура 1830–1910-х годов. М., 1978. С. 316.

<sup>49</sup> Перси У. Цит. изд. С. 106. «Лобовое» столкновение изысканного и повседневного, редкостного и обыденного отразилось даже в истории некоторых наименований стиля. Так, распространенное в Италии название модерна — «стиль Либерти» — является производным от фамилии владельца торгового дома, распространявшего художественную и декоративно-прикладную продукцию. Но и термин «Ар нуво» получил широкое распространение после того, как в Париже в 1895 году открылся магазин под таким названием.

<sup>50</sup> Stopka B. Vom Lächeln und Morden. Из рецензии на постановку «Моны Лизы» в Брауншвейге в 2005 году (дир. И. Альбер). Электронная версия: Braunschweig: Mona Lisa / Online Musik Magazin; <http://www.omm.de/veranstaltungen/musiktheater20042005/BS-mona-lisa.html>

<sup>51</sup> Напомним, что за музыку к фильмам Макса Рейнхардта Anthony Advere и The Adventures of Robin Hood композитор получил премию «Оскар» (Рейнхардт, сотрудничавший с Корнгольдом еще в Европе, как раз и пригласил его в Голливуд).

<sup>52</sup> Существует красноречивая статистика постановок трех наиболее популярных опер Шрекера в период с 1912 по начало 1930-х годов: «Дальний звон» шел на двадцати пяти (1912–1931), «Отмеченные» на двадцати двух (1918–1932), «Кладоискатель» на пятидесяти немецких сценах (1920–1932). В период с 1920 по 1932 годы в общей сложности состоялось 385 представлений «Кладоискателя» (См.: Brzoska M. Franz Schrekers Oper “Der Schatzgräber”. Archiv für Musikwissenschaft. Band XXVII. Stuttgart. 1988. S. 146 f).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Ковалева О. О. Уайльд и стиль модерн. М.: Едиториал УРСС, 2002. 167 с.

2. Медер Ю. «Саломея» Рихарда Штрауса // Рихард Штраус. Саломея. Буклет к постановке Марининского театра. СПб. 1995. С. 4–5.

3. Кириченко Е. Русская архитектура 1830–1910-х годов. М.: Искусство, 1978. 399 с.

4. Перси У. Модерн и слово: стиль модерн в литературе России и Запада. М.: Аграф, 2007. 223 с.

5. Сарабьянов Д. Стиль модерн. М.: Искусство, 1989. 294 с.

6. Ницше Ф. Сочинения в двух томах. Т. 1. Литературные памятники / Сост., ред., вст. статья и примеч. К.А. Свасьяна. М.: Мысль, 1990. 829 с.

7. Ницше Ф. Сочинения в двух томах. Т. 2 / Сост., ред. и авт. примеч. К.А. Свасьяна. М.: Мысль, 1990. 829 с.

8. Фар-Беккер Г. Искусство модерна / Пер. с нем. Königswinter: Köpeman, 2004. 425 с.

9. Харрис Н. Климт. Жизнь и творчество. Ljubljana-Moscow: EWO/SPIKA, 1995. 79 с.

10. Шорске К. Вена на рубеже веков. Политика и культура. СПб., 2001. С. 285.

11. Brzoska M. Franz Schrekers Oper “Der Schatzgräber”. Archiv für Musikwissenschaft. Band XXVII. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1988. 209 s.

12. Harders-Wuthenow F. Kunstdämmerung? Anmerkungen zu Schrekers SPIEL- und anderen Werken / статья из буклета к CD: Franz Schreker. Das Spielwerk und die Prinzessin. Classic Produktion Osnabrück 999 958-2 (дир. Ульрих Виндфур), 2003. С. 6–12.

13. Hermand J. Undinen-Zauber. Zum Frauenbild des Jugendstils // Jugendstil. Hrsg. von J. Hermand. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971. S. 469–494.

14. Hollander H. Musik und Jugendstil. Zürich-Freiburg: Atlantis Verlag, 1975. 143 s.

15. Lennig W. Der literarische Jugendstil // Jugendstil. Hrsg. von J. Hermand. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971. S. 368–375.

16. Schreker-Bures H. Franz Schreker und seine Zeit // Schreker-Bures H., Stuckenschmidt H.H., Oehlmann W. Franz Schreker. Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts, Bd. XVII. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1970. S. 11–40.

17. Stopka B. Vom Lächeln und Morden. Из рецензии на постановку «Моны Лизы» в Брауншвейге в 2005 году (дир. И. Альбер). Электронная версия: Braunschweig: Mona Lisa / Online Musik Magazin; <http://www.omm.de/veranstaltungen/musiktheater20042005/BS-mona-lisa.html>