

УДК 82.09(436)

ВЕНСКИЙ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНЫЙ МОДЕРН

д-р филол. наук, проф. Ю.Л. ЦВЕТКОВ
(Ивановский государственный университет)

Исследуется музыкальная и театральная культура Вены конца XIX- начала XX века.

Вена являлась старинным центром культуры Габсбургского государства. В последнее десятилетие XIX века значительно возрос интерес венцев к самым разным культурным явлениям Европы, Америки и Востока. Разноликие направления литературного, музыкального и художественного творчества совмещались в Вене весьма своеобразно с богатыми австрийскими культурными традициями. Театральная и музыкальная жизнь столицы оставалась, как и в прошлых десятилетиях, наиболее оживленной. Музыкальная комедия впервые появилась в предместных театрах Вены. Танец, народная песня, пантомима и музыкальная пародия были отличительными чертами драматических жанров. Веселые народные комедии Ф. Раймунда и Й. Нестроя, поэтические драмы Ф. Грильпарцера естественно входили в казавшуюся беззаботной жизнь столицы. Руководимый Максом Буркхардтом (1854 - 1912) венский императорский Бургтеатр играл исключительную роль среди широких слоев населения столицы. Он задавал определенный тон общения между людьми, создавал своих кумиров из числа знаменитых актеров. Театральным репертуаром в Вене интересовались больше, чем всеми остальными вопросами, включая и политические: «кайзеровский Бургтеатр был для венца, австрийца больше чем просто сцена, на которой играют актеры, это был микрокосмос, который отражал макрокосмос, пёстрое отражение, в котором общество наблюдало себя...» [1, с. 120]. Наряду с классической драматургией Шекспира, Кальдерона, Гёте в Бургтеатре ставились драмы современных авторов: Х. Ибсена, Г. Гауптмана, А. Шницлера, Г. Бара и др.

Сценическое искусство венских театров было известно далеко за пределами страны. Трагические артисты Фридрих Миттерверцер, Йозеф Кайнци, Шарлотта Вольтер, Герман Мюллер, Александр Моисеи создали новый тип актера, передающего сложные переживания современного человека, противоречивость его мыслей и эмоций, внутреннюю напряженность и беспокойство. Культ любимых артистов выходил за рамки только их театральной деятельности: «В придворном актере зритель видел образец того, как надлежит одеваться, как входить в комнату, как вести беседу, какие слова следует употреблять воспитанному человеку и каких следует избегать; сцена, кроме места развлечения, была слышимым и зримым пособием по хорошему тону, правильному произношению, и нимб благоговения, словно на иконе, окружал всё, что имело хотя бы отдаленное отношение к придворному театру» [2, с. 29]. Знаменитые актеры Вены считались настоящим национальным достоянием и удостоивались большого уважения во всех слоях общества. Любовь к театру и к его актерам, пришедшая в предыдущие века из Италии, получила в силу привилегированного положения этой сферы культуры при дворе уникальную во всей Европе притягательную силу: «Утрата любимого певца или деятеля искусства неизбежно повергала нацию в траур. Когда было решено снести «старый» Бургтеатр, в котором впервые прозвучала «Свадьба Фигаро» Моцарта, все венское общество явилось в него как на похороны, торжественно и взволнованно; едва упал занавес, как все бросились на сцену, чтобы принести домой хотя бы щепу тех подмостков, на которых творили любимые артисты, и во многих домах даже десятилетия спустя можно было видеть эти реликвии, берегаемые в дорогих шкатулках, точно в соборах - обломки Святого креста» [2, с. 30].

Преувеличенная «театромания» венцев, по мнению С. Цвейга, иногда граничила с гротеском, но как нельзя лучше подчеркивала особенности австрийской ментальности, активно ищущей пути размежевания с немецким характером: «наша австрийская инертность в политике, бесхозяйственность по сравнению с деловитостью соседнего немецкого государства и в самом деле отчасти могли быть приписаны этой страсти к развлечениям. Но в культурном отношении такая высокая оценка художественных событий продемонстрировала нечто единственное в своем роде - прежде всего, необычайное преклонение перед любым достижением в искусстве, затем, благодаря многовековой традиции, беспринципную чуткость к нему, а в конечном счете небывалый расцвет во всех областях культуры» [2, с. 32 - 33]. Вена - город славного музыкального прошлого - времён К.В. Глюка, И. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. Бетховена и Ф. Шуберта - имел в лице Антона Брукнера, Иоганнеса Брамса, Густава Малера, Гуго Вольфа, Иоганна Штрауса и Арнольда Шёнберга блестящих композиторов-современников. В музыкальном творчестве, как ни в каком другом, наиболее ярко проявились широкая интегративность традиций венских композиторов и плюрализм их творческих устремлений. Одновременно Вена приобретала репутацию города, который «осыпал бранью своих великих сыновей, пока они были живы, и «канонизировал их после смерти» [3, с. 89]. Эта черта австрийской культуры будет характерной и для всего XX века.

В музыке Антона Брукнера (1824 - 1896) своеобразно переплетались черты старинные и новаторские. *Синтетический характер* музыкального мышления композитора выражался в соединении в одно органическое целое баховского полифонического стиля, непосредственности шубертовских лендлеров и повышенного эмоционального тона Рихарда Вагнера. Всё это переплавилось в монолитный эпический стиль Брукнера, прониклось его философским отношением к жизни. Несмотря на сложный музыкальный синтез, Брукнер выступил продолжателем великих традиций венского симфонизма, прежде всего Бетховена и Шуберта. Для современников Брукнер представлял «психологическую загадку», поскольку в своем творчестве он более походил на «анархиста» по отношению к традиционной музыкальной логике и её развитию [4, с. 586 - 587]. Его девять симфоний резко выделялись на фоне музыки того времени. Выросший в провинции Верхней Австрии и переехавший затем в Вену, Брукнер всегда ощущал свою связь с фольклорными традициями: «Отсюда его тяготение к стихии крестьянского танца, пронизывающей скерцо его симфоний, пристрастие к торжественным хоральным звучаниям, в которых он, деревенский органист, видел воплощение высоких нравственных идеалов. Все это способствовало формированию творческого облика композитора, в котором черты наивно-патриархального мировоззрения уживались со сложностью чувств художника-романтика последней трети XIX столетия» [5, с. 3].

Эдуард Ганслик (1825 - 1904), известный венский критик и эстетик, был страстным почитателем музыкального творчества Иоганнеса Брамса (1833 - 1897), с 1863 года постоянно жившего в Вене. Несмотря на шумный успех последней Четвертой симфонии Брамса, Ганслик писал о том, что композитор был недостаточно высоко оценен критикой: «Мы и его тоже потеряли, истинного великого мастера и верного друга» [6, с. 305]. Брамс опирался на *классические и романтические традиции*, по-новому претворяя их в своем творчестве. Строгая сосредоточенность мысли и подлинная взволнованность чувства ярко проявлялись на широком музыкальном фоне. Брамс использовал, кроме немецкой и австрийской музыки, славянские и венгерские мотивы. Ганслик убедительно подчеркивал оригинальность формы и музыкального языка Брамса: «Независимо от каждого прямого образца нигде нельзя отрицать их идеальную связь с Бетховеном, этот момент проступает несравненно сильнее, чем у Мендельсона или Шумана» [7, с. 590 - 591]. Наивысшим достижением Брамса критик считал наименее популярный у слушателей финал Четвертой симфонии: «Этот финал предстает темным колодезем; чем дольше в него заглядываешь, тем значительнее и ярче проявляется встречное сияние звезд» [7, с. 591].

Преобладающее место в композиторском наследии Гуго Вольфа (1860 - 1903) было отведено песенному творчеству. Уроженец словенской земли, Вольф явился последним в истории музыки композитором с трагической судьбой романтика, посмертно составившего славу Вены: «Менее всего песни Вольфа напоминают оперные «дуэты согласия». Внутренний (скрытый) диалог, полемическое начало в самой различной степени и форме пронизывают все его творчество. Даже в самых умиротворенных из его песен чувствуется момент, условно говоря, состязательности сторон: вокальной и фортепианной партий, «объективной» песенной и «субъективной» речевой интонации, идиличноеTM в отображении внешнего мира и беспокойства духовной жизни и т.д. В музыке Вольфа стороны эти предстают в асимметричном соотношении. А когда к концу песни характерно вольфовские асимметрии преодолеваются - в музыке устанавливается очищающая душу гармония» [8, с. 85]. Вольф сочинял песни на стихи И.В. Гёте, Й. Айхендорфа, Э. Мёрике и других немецких и австрийских поэтов. Внутренняя энергия и задушевная пронзительность песен Вольфа тесно связаны с развитием *вагнеровских вокально-музыкальных традиций* [9, с. 593]. Помрачением сознания Вольфа были потрясены Ромен Роллан и Томас Манн. Работая над «Жаном Кристофом», Роллан использовал факты биографии автора песен в образе Кристофа Крафта (книга «Бунт»). В «Докторе Фаустусе» Томаса Манна последние дни Адриана Леверкюна повторяют события жизни Гуго Вольфа.

Под руководством Густава Малера (1860 - 1911) императорская опера - Венский придворный оперный театр - достигла своего расцвета. А. Шёнберг, ученик Малера, называл своего учителя «святым» [10, с. 596]. Композитор был директором, дирижером и режиссером театра с 1897 по 1907 год. Он прославился выдающимися *интерпретациями* произведений Бетховена, Вагнера, Моцарта и Чайковского. По оценке одного из исследователей, Малер «проникался духом творчества каждого композитора, произведение которого исполнялось. «Внутреннее интуитивное понимание»... было главным, чем определялась его способность схватывать суть того, что хотел выразить композитор. Сами ноты при этом, казалось, становились излишними» [3, с. 175]. Его девять симфоний оказались созвучными времени, синтезируя романтические традиции, совершенно новые интонации и средства для создания оркестрового колорита: «Симфония - это мир! Симфония должна охватывать собою всё», - настаивал Малер в разговоре с Сибелиусом осенью 1907 года, как будто предвидя тот громадный переворот в симфонической музыке, которому суждено было совершиться в XX веке» [3, с. 8]. Современники, однако, выражали сомнение относительно действительной значимости музыкальных творений Малера и не видели в нем полнокровной творческой личности. Против него велось множество интриг и распространялось немало пустых слухов, вынудивших его уехать в Нью-Йорк. Только в 70-е годы XX века имя Малера стало симво-

лом устремлений нового поколения: «Творцы, подобные Малеру, оказывались своего рода зеркалом, в котором слушатель мог найти отражение своих собственных неврозов; их творчество, кроме того, давало возможность бежать от суровой действительности материалистического общества, становившегося все более автоматизированным, в мир фантазий и возвышенных мечтаний» [3, с. 8].

Непонимание музыки Малера современниками, особенно его Пятой симфонии, проникновенно прозвучавшей в наше время в фильме Лукино Висконти «Смерть в Венеции» по новелле Томаса Манна, объясняется во многом духом смелого и рискованного новаторства Малера, предвещающего новое музыкальное мышление молодых венских композиторов: Арнольда Шёнберга (1874 - 1951), Антона Веберна (1883 - 1945) и Альбана Берга (1885 - 1935): «Их музыка как бы произрастала и развивалась из музыки самого Малера. Так, в значительной степени все трое первоначально стремились к столь же экстравагантной самобытности в использовании возможностей оркестра, прежде чем перейти к вновь обретенному лаконизму выразительных средств как в отношении интенсивности звучания инструментов, строгости оркестрового изложения, так и приведения в систему мелодической конструкции, используя прием атональности, ставший известным как метод додекафонии - двенадцатитоновой системы» [3, с. 133]. Следуя путем экспериментирования, особенно в Седьмой симфонии, Малер уходил в сферы «чистой», «абсолютной» музыки, свободной от автобиографических ассоциаций. Провозвестник нового *атонального* направления в европейской музыке - Шёнберг - справедливо причисляется критикой к венскому модерну, ранее других предвосхитившему это направление европейской культуры. Размышляя над своим путем в музыке, он писал: «Я думаю, если иметь в виду моё развитие, а я, собственно, описываю развитие последних десяти-двенадцати лет, то во мне соединяется многое: Рeger, Штраус, Малер, Дебюсси и другие», добавляя затем имена Вагнера, Моцарта и Бетховена и утверждая при этом свое *право на индивидуальность* [11, с. 609 - 611]. Исполнение Второго струнного квартета Шёнберга в декабре 1908 года в Вене, включавшего песни на стихи Стефана Георге, вызвало настоящий скандал и ознаменовало широкую эстетическую полемику по вопросам художественной формы и её отношения к истине и морали в искусстве, включая архитектуру, живопись и музыку, которые потом назовут *экспрессионистическими*: «Тезис Шёнберга о том, что музыка не обязана заниматься украшательством, а должна быть истинной, воспроизводит выдвинутую А. Лоосом идею о том, что «отсутствие орнаментальности является знаком духовной силы» [12, с. 25]. Путь Шёнберга от традиций позднего романтизма, особенно Р. Вагнера, ведет к изобретению *атональной музыки*, перевернувшей прежние представления о феномене мелодии. В «Учении о гармонии» Шёнберг писал: каждый «аккорд продиктован потребностью самовыражения, так и гармоническое построение, пусть неосознанно, на глубинном уровне, обретает логику в спонтанном порыве вдохновения» [13, с. 342]. Композиторы, относящиеся к шёнберговской «новой школе», прежде всего венцы Берг (оперы «Воцек», «Лулу») и Веберн (пьесы для оркестра), были известны далеко за пределами Австрии. Шёнберг воспитал несколько сот учеников со всего мира. Экспрессионистические тенденции, модернистские по своей сути, ярко проявились в музыкальной сфере венского модерна.

Иоганн Штраус-сын (1825 - 1899), именуемый «королем вальса», был знаменит в Европе произведениями танцевально-бытовой музыки - *вальсов*: «На прекрасном голубом Дунае», «Сказки Венского Леса», «Венская кровь», «Весенние голоса» и др. По свидетельству Э. Ганслика, вальс завоевал всеобщую любовь венцев и стал «патриотической народной песней без слов» [14, с. 579]. До сих пор он является одним из заметных концептов венской культуры. Зародившись в ней в XVIII веке, он продолжает играть в современной австрийской музыке и драматургии важную роль [15, с. 319 - 320]. В оркестровых вальсах Й. Лайнера, И. Штрауса-отца и Й. Штрауса-сына ярко проявились живость ритмов, эlegantность мелодики и блеск оркестровки. Если вальс создавался на основе фольклорных танцевальных мелодий, то венская танцевальная оперетта впитала в себя традиции австрийской народной комедии, комической оперы, в которой речитатив, музыка и народные танцы были основными элементами спектакля. Творцами *венской оперетты* по праву считаются И. Штраус-сын, Ф. Зуппе, К. Миллёркер, К. Целлер, Ф. Легар, О. Штраус и др. Иоганн Штраус, создатель и полновластный законодатель венской оперетты, за время своего творчества опубликовал 477 различных музыкальных композиций. В это число не входят шестнадцать созданных им оперетт, самыми популярными из которых являются «Летучая мышь» (1874), «Ночь в Венеции» (1883) и «Цыганский барон» (1885). Их отличительные черты - романтическая склонность к лирике и мечтательность. Кроме комической оперы и народной буффонады венская оперетта впитала в себя и жанр *вальса*. В штраусовских спектаклях, рчень разнообразных по мелодике, сохранена, таким образом, непосредственная связь с австрийской фольклорной традицией: «Вена издавна увлекалась народными танцами. В них находило свое выражение своеобразное чувство патриотизма венцев, никогда не порывавших со своим родным «сельским» искусством. Тяготение населения к общественной активности также находило выход в танцах - этом самом массовом виде народного искусства» [16, с. 12]. Э. Ганслик писал, почти дословно повторяя слова Г. Бара о том, что венская жизнь на рубеже веков уподоблялась танцу, а жизнь превращалась в сновидение [14, с. 584]. Многие литературные произведения венских писателей строго оценивались авторами с *точки зрения музыкальности их звучания*: стихотво-

рения и лирические драмы Г. фон Гофмансталя, стихотворения Р.М. Рильке, С. Цвейга, Г. Тракля, П. Целана, Т. Крамера. Идея *синтеза искусств* (драматического, музыкального и изобразительного), столь популярная у немецких романтиков, развитая в байрейтских спектаклях Рихардом Вагнером и подхваченная французскими поэтами-символистами, приобрела в конце века большой резонанс. Писатели Вены тяготели к *музыкально-литературно-танцевальным жанрам*. Они создавали либретто к операм и музыкальным спектаклям, сценарии балетов и пантомим. Особенно плодотворной была совместная деятельность Гуго фон Гофмансталя и немецкого композитора Рихарда Штрауса (1864 - 1949). Результатом их работы стали оперы «Электра» (1908), «Кавалер розы» (1910), «Ариадна на Наксосе» (1912), «Женщина без тени» (1918), «Египетская Елена» (1927) и «Арабелла» (1932).

Значительным был вклад австрийской (венской) музыкальной эстетики, развивавшейся под воздействием Бернарда Больцано (1781 - 1848), математика и философа Пражского университета, автора двух работ «Наукоучение» (1837) и «Парадоксы бесконечного» (1851), которые в Австрии долгое время находились под запретом. Больцановский демократизм и поиски им идеального жизнеустройства как социальной утопии с энтузиазмом были восприняты музыкальной эстетикой в Австро-Венгрии во второй половине XIX века: Эдуардом Гансликом, Робертом Циммерманом (1824 - 1898) и Фридрихом фон Хаузегером (1837 - 1899). Эстетика Б. Больцано синтезировала идеи Баумгартена и Канта: «По его мнению, прекрасен тот предмет, который воспринимается нами ни с излишней легкостью, ни путем напряженного чистого мышления и который позволяет нам тотчас же угадать наличие в нем тех качеств, которые полностью откроются нам при последующем исследовании данного предмета. Благодаря такому предвосхищению в нас возникает приятное, хотя и неясное ощущение силы, которой обладают наши познавательные способности» [17, с. 541]. Ганслик обосновывает свои идеи, исходя из тезиса Иоганна Фридриха Гербарта (1776 - 1841) о том, что красота - это форма, не отрицая её божественную гармонию. Ганслик определяет музыку как *«звучащие подвижные формы»* и динамический рисунок чувства. Однако музыка не в состоянии выразить определенные чувства любви, радости или печали [18, с. 298]. Исследователь австрийской музыкальной эстетики А.В. Михайлов отметил самобытность и перспективность разработок формальной структуры прекрасного австрийскими музыковедами: «Определяющие черты эстетики Циммермана (как и Грильпарцера, Ганслика и других австрийцев) - рационалистический антипсихологизм, антиромантизм и «внеисторичность. Приобретая законченно теоретическую форму, внеисторичность начинает перерастать в антиисторизм, который не просто не умеет видеть связь представлений о красоте жизни и искусстве с историческим развитием общества, но уже сознательно отрицает такую связь. Поэтому как теоретик Циммерманн оказался в той традиции философии и эстетики, которая позже на рубеже XIX - XX веков была представлена Гуссерлем, феноменологией, а затем и различными течениями структурализма» [19, с. 350]. В атмосфере эстетической автократии Вены доминанта формы была непререкаемым условием бытования искусства. Венский музыкальный модерн переживает на рубеже веков ситуацию интенсивного развития. В творчестве композиторов создаются предпосылки, предвещающие новый *модернистский этап* развития европейской музыки. Почти одновременно с изобретением атональной музыки А. Шёнбергом и становлением его школы возникает экспрессионизм в австрийской живописи (О. Кокошка, А. Кубин, Э. Шиле) и абстрактная живопись В. Кандинского. Австрийский литературный экспрессионизм и симультанная поэзия Г. Аполлинера ознаменовали первый этап модернизма. Венский музыкальный модерн предстал источником интереснейших музыкальных идей XX века.

Во время расцвета программной музыки в Вене эстетические попытки отстоять бескомпромиссную концепцию формальной чистоты искусства представляются закономерными, но исчерпавшими себя. Бесконечное разнообразие музыкальных форм, демонстрируемое культурной ситуацией Вены и черпавшей это разнообразие из материала прошлого и настоящего в виде *синтеза*, требовало упорядоченности и свидетельствовало об односторонности подходов к искусству. Новым универсальным источником творческого дарования художника становится, по выражению В. Дильтея, «приобретенный контекст *внутренней жизни*»: «Это начало, заключенное в скрытой форме в каждом индивидуе, активно выявляется лишь как высшее достижение человечества... Этот динамический рисунок жизни не может быть ни воспринят путем простого перечисления элементов наслаждения, ни воссоздан путем дедукции» [17, с. 574 - 575]. Одновременно задачу выявления универсальной человеческой природы в условиях её современного состояния ставят перед собой архитектура, и изобразительное искусство, сыгравшие в культурном развитии Вены важную роль. Таким образом, исторически сложившееся в Вене интегративное культурное пространство, наиболее показательно в его театрално-музыкальном преломлении на рубеже двух столетий и позволяет говорить о наполненных динамикой разнонаправленных тенденциях, которые несводимы к привычным дефинициям музыкального процесса в рамках классики, романтизма, импрессионизма, экспрессионизма и т.д. Сложный и неоднозначный культурный феномен Вены свидетельствует о наличии эстетического плюрализма и эстетической автократии: активной интегративности европейских и национальных традиций, явлений синтеза искусств, формального совершенства и новаторских идей в области нового модернистского представления о музыке - её атональности. Венская классическая музыкальная школа

(Й. Гайдн, В.А. Моцарт, К.В. Глюк и Л. Бетховен) дала такой мощный импульс для дальнейшего развития венской музыки, обильная плодотворность которого ощущалась на протяжении всего XIX и XX веков. Особая историческая ситуация в Вене на рубеже столетий, характеризующаяся как культ искусств, привела к расцвету всех жанров музыкального творчества и их синтетической неоднозначности, активно стимулируя неординарное *экспериментаторство*, предвещающее новый музыкальный образный строй последующего столетия.

Сотрудничество Гуго фон Гофманстля с немецким композитором Рихардом Штраусом (1864 - 1949) подарило миру прекрасные музыкальные произведения - шедевры синтетического взаимодействия нескольких видов искусства: оперы «Электра» (1909, первая постановка - Дрезден), «Кавалер розы» (1911, Дрезден), «Ариадна на Наксосе» (1912, Штутгарт), балет «Легенда об Иосифе» (1914, Париж), комедию с танцами «Мещанин во дворянстве» (1918, Берлин), оперу «Женщина без тени» (1919, Вена), представление с танцами и хором «Афинские развалины» (1924, Вена), оперу «Египетская Елена» (1928, Дрезден) и лирическую комедию «Арабелла» (1933, Дрезден). Самым благодатным источником своего творчества Гофмансталь считал античную эпоху, прародительницу всей европейской культуры. Поэтому не случайно, что наиболее смелые эксперименты синтетического и формального свойства относятся к первоначальному периоду бытования музыкального спектакля. Гофмансталь с гордостью писал о своем пристрастии к античному наследию: «Дух античности... Это - прекрасное целое: могучий поток и в то же время девственный, неизменно прозрачный родник. Нет в его пределах ничего настолько старого, что не могло бы завтра предстать новым, лучезарно юным» [20, с. 697]. Оперу «Ариадна на Наксосе», выбранную по причине наибольшей репрезентативности, либреттист неоднократно называл одним из лучших своих созданий. Однако замысел этого произведения как с литературной, музыкальной, так и живописно-сценической точки зрения необычайно сложен и смел. Одна из загадок сильного воздействия оперы на слушателя объясняется стремлением Гофманстля и Штрауса к изобретению «*синтетического художественного произведения*» («Gesamtkunstwerk») или «произведения искусства будущего» в духе Рихарда Вагнера, которое предполагает создание конкретной психологической разработки какого-либо мифологического сюжета театральными и музыкальными средствами. Таким образом, в основе замысла оперы лежит создание *сповесно-музыкально-живописного синтеза*.

Обращение к мифу как неперемное условие «произведения искусства будущего» освобождает, по Вагнеру, человека и обуславливает «некую утопическую революцию», которая приведет к всеобщему счастью. Мифология у Вагнера является порождением истинно народного творчества, и, возрождая мифы, художник прибегает к чему-то первобытному и хаотичному, производя нечто общепонятное из всеобщего хаоса, приравнивая тем самым себя к богу. По мнению исследователя Д. Борхмайера, в поэтическом языке Вагнера живут нераздельно «образ и чувство», являясь основой новой категории - «телесности слова», объединяющей в синтетическое единство слово, жест и музыку [21, с. 33]. В такой форме музыкальная драма должна возратить языку его первоначальную силу выражения, мотивированную музыкальной мелодией. Вагнер был уверен, что благодаря возрождению греческой трагедии как целостного художественного произведения, синтезирующего поэзию мифа, музыку и танец, возможно создание искомого идеала современности - настоящего мифа. Для немецкого композитора в мифе скрыто мироощущение всего человечества. К. Хюбнер справедливо отмечает: «Те первообразы, которые Вагнер также называет «концентрированными образами реальной жизни», благодаря чему природное многообразие схватывается в чувственных, непосредственно доступных созерцанию картинах, являются не чем иным, как теми мифическими архе, из которых миф составлен как из своих элементов...» [22, с. 374]. Устремления Вагнера к практическому воплощению синтеза слова, музыки и сценического действия мифологического сюжета позволяли, по его мнению, созерцать судьбу мировой истории в «*синтетической художественной драме*», мимической и клоунадной по своей сути. Обращение к театру комедиантов для занятий по овладению техникой комедии дель арте, вполне закономерно. Режиссер намеревался научить «универсальных актеров» играть, петь, танцевать и выполнять акробатические трюки: «...это был раскованный театр, где смешались драматические, пантомимические, танцевальные и музыкальные элементы...» [23, с. 6].

В Германии к указанному направлению «театрализации театра» принадлежал Макс Рейнхардт (1873 - 1943) - известный режиссер-экспериментатор, акцентирующий свое внимание в первую очередь на оптических, акустических и ритмических элементах музыкального спектакля, умело синтезируя их. Рейнхардт был первым постановщиком оперы «Ариадна на Наксосе» в Королевском придворном театре города Штутгарта 25 октября 1912 года. Замысел автора либретто обнаруживает во многом необычный для драматургии того времени *синтез мифического, исторического, идеального и реального времени*. Перед слушателем воссоздается мифологический сюжет трагической оперы о встрече Бахуса и Ариадны на острове Наксосе. Эту оперу написал молодой Композитор для своего богатого господина. Им является известный своей недалекостью мольеровский «мещанин во дворянстве» - господин Журден. После исполнения оперы на сцене намечалась постановка веселой комедии под названием «Неверная Церби-

нетта и четыре любовника». Комедию заказал для развлечения гостей Журден, а в буффонаде должна участвовать танцовщица с тем же именем - Цербинетта. Однако по воле Журдена, который пожелал раньше перейти к застолью, отдается приказ сыграть на сцене трагическую оперу и бурлеск одновременно. Поэтому на одном острове оказываются герои мифа (мифическое время) и актеры в костюмах XVIII века (историческое время). Представление на сцене (реальное время) прихотливо объединяет два сюжета. На пустынном острове горько тоскует Ариадна, покинутая Тезеем. Её тщетно пытаются утешить наяды, дриады и Эхо. Ариадна призывает посланца смерти - Гермеса. Внезапно появляется Цербинетта со своими комедиантами и поучает Ариадну, как нужно обходиться с мужчинами. Страстный Арлекин, престарелый Скарамуш, неопытный Труфальдино и юный Бригелла, очень похожие на сатиров, помогают ей в этом, изображая четырех любовников. Они хотят развеселить безутешную Ариадну. То есть мифическое и историческое время сомкнулись в кольце времени сценического, что совпадает, по представлению Гофмансталь, с размышлениями человека мифологической эпохи по поводу своей жизни. Герой мифа не мог делить время на отрезки, так как не имел независимого от мифа понятия времени. Оно как единое целое является формой «выражения архе, происхождения и прообраза того, что, канув в прошлое и восходя к незапамятным временам, все же действует в вечном настоящем и при определенном содействии героев может стать подвижной и потому проникающей в действительность парадигмой» [22, с. 132].

Согласно мифу, Тезей после победы над Минотавром покинул остров Крит, за ним последовала спасающая его Ариадна, но Тезей, не желая, вероятно, навлечь на себя недовольство афинян на брак с чужестранкой, покинул Ариадну на острове Наксосе, где её увидел Бахус. Приближаясь к пещере Ариадны, Бахус слышит её пленительный голос. При их встрече в Ариадне просыпается тоска по Тезею. При этом она понимает, что перед ней «прекрасный, безмятежный бог», а не простой смертный мужчина. Ариадна умоляет Бахуса взять её с собой в божественный мир (идеальное время). Ариадна становится небесной супругой Бахуса, он дарит ей новую жизнь, а в земном мире она осталась верна Тезею.

Если Ариадна была спасена чудом (появлением бога Бахуса), то спасение Цербинетты происходит более прозаичным способом - ей необходим новый любовник. Ни разу Цербинетта не назвала своего спутника мужчиной, только богом:

Als ein Gott kam jeder gegangen,
Und sein Schritt schon machte mich stumm,
KiiBte er mir Stirn und Wangen,
War ich von der Gott gefangen
Und gewandelt um und um! [24, с. 207].

Ариадна оставила «в наследство» Цербинетте свое стремление к очищаемому одиночеству и надежду на верность. Цербинетта пытается разобраться в своих чувствах и понимает, что изначально сохраняла верность возлюбленному, но что-то вносило смятение против её воли. Она остается исполнительницей обозначенной в комедии роли. Так контрастные пары персонажей: Ариадна - Цербинетта, Бахус - Композитор объединяют воедино, синтезируют на уровне образа возвышенное и низменное, духовное и животное, этическое и эротическое. Волшебница Цирцея пытается превратить Бахуса в дикого зверя, но он смог освободиться от объятий Цирцеи, поскольку окружен ореолом святости и творит судьбу по собственному усмотрению. Нимфы восхищаются им. Сын смертной женщины, он был воспитан богами и нимфами. Композитор также руководит судьбами других людей - актеров, а мир вымышленных произведений он принимает близко к сердцу. «Его детище» всегда требует защиты от реального мира. Композитор признан обществом, он талантлив и знаменит, но, когда он отказывается ставить свое произведение на сцене, учитель музыки напоминает ему, что он теряет хороший заработок. Цербинетта обманывает его, наносит ему сердечную рану: её признание было тактическим ходом, чтобы Композитор согласился объединить два представления в одно.

Следующий аспект синтеза в опере - *музыкальный*. Попытка либреттиста и композитора объединить в одном произведении трагическую оперу-серию и веселую оперу-буфф представляет собой невиданный ранее эксперимент. Гофмансталь ожидал от музыки усиления заложенных в либретто противопоставлений и намеревался построить «решительное музыкальное контрастирование»: «странное, восточно-сказочное начало, которым окружен Бахус, призрачная, полная теней атмосфера царства мертвых и сладостная, полная утонченной лирики среда, откуда корнями Ариадна. Все это находится в сильнейшем контрасте с прозрачным миром звуков, в котором живут Цербинетта и Арлекин» [25, с. 129 - 130]. Относительно Ариадны и Цербинетты либреттист писал о «диаметральном контрастировании». Это подчеркивалось не только тембром музыки, но, по словам исследователя Г. Шницлера, и различиями в инструментализации: стремясь подчеркнуть в произведении какие-либо тематически сходные части, Гофмансталь вновь прибегает к «интегрирующей роли музыки». Более всего заметно сходство между Арлеки-

ном, нимфами и Ариадной: их партии написаны в одном музыкальном ключе. В сценах объяснения в любви между Композитором и Цербинеттой, Ариадной и Бахусом существуют некоторые лейтмотивные (по Вагнеру) параллели: «одинаковое музыкально-тематическое и музыкально-ритмическое оформление, ...женщины поют в одной тональности» [26, с. 159 - 178].

Синтетичность живописного замысла проявляется в разных аспектах целостного восприятия сценической композиции, освещения, декораций и костюмов актеров. Описывая выход Бахуса на сцену, Г. Гофмансталь констатировал: «... повсюду темнота, а сверху - магический свет, освещение может превратить кукольную сцену в огромную и волшебную, здесь, возможно, будут убраны кулисы» [25, с. 164]. Законченность визуального впечатления должна была создаваться расположением персонажей на сцене: «...это две группы: Ариадна - Бахус, Цербинетта - её четверо мужчин, каждый жест, каждый взгляд, концерт и танец одновременно, все должно превратиться в наших руках и руках режиссера в поющий цветок, в танцующий огонь» [25, с. 164]. Исследователи указывают на один весьма примечательный факт. На формирование общего замысла оперы оказала большое влияние гравюра П. Декера (1740), показанная Гофмансталью Рейнхардтом. Собственно, именно эта гравюра натолкнула Гофмансталя на мысль о синтезе разных музыкальных стилей. Гофмансталь писал Штраусу о «большом произведении...», где произойдет смешение героико-мифологических персонажей в костюмах XVIII века со Straussовыми перьями и кринолином и персонажей комедии дель арте, Арлекина и Скарамуша, которые наряду с героическими чертами имеют признаки пьесы-буффа» [25, с. 12]. На гравюре Декера представлено затейливое расположение галантных мужчин и женщин, а рядом с ними были изображены смешные Арлекин и Скарамуш. Гравюра имела для Гофмансталя символический характер. В 1909 году он познакомился с графиней Оттонией фон Дегенфельд, которая находилась в состоянии сильной депрессии после скоропостижной смерти мужа. Усилия Гофмансталя вернуть женщину к нормальной жизни находятся в тесной взаимосвязи с возникновением оперы «Ариадна на Наксосе». Ария Арлекина, с которой он обращается к покинутой девушке, призывает её вернуться к жизни. Гравюра в целом соответствует этому настроению, поскольку зритель сразу ощущает контраст застывших в театральных позах знатных персонажей и энергичных и веселых комедиантов.

Итак, театральное действие как синтетическая целостность *словесно-музыкально-живописного начала* на сцене дает возможность Гофмансталью и Штраусу постигать современный мир и психологию людей, находить истоки полярности бытия и наблюдать за причудливыми метаморфозами трагического и комического, возвышенного и низменного, духовного и животного. Этот факт дает основания говорить о познавательной роли синтезирующего хронотопные приметы мифа, который восходит даже не к греческой мифологии, а к первичному прасобытию, в котором заложены основные «архетипы», а так как время развивается спиралеобразно, то «архетипам» суждено вновь и вновь повторяться. В этом случае можно говорить о *прогностической* роли мифа. Следуя представлению о том, что миф - это живая плоть прасобытия, можно утверждать, что для Гофмансталя *синтетическое театральное произведение*, воплощенное акустически, визуально и вербально, способно стать такой формой мифа, а, следовательно, и формой жизни прасобытия. Таким образом, миф выполняет ещё и роль коммуникативную, то есть связывает времена и служит формой общения между людьми, мыслящими мифологически. «Ариадна на Наксосе» Гофмансталя и Штрауса, объединившая выше названные функции, претендует на то, чтобы называться *синтетическим произведением*, являя собой праобраз нового интегративного мышления XX века.

Подводя итоги, необходимо подчеркнуть разнообразие форм синтезного мышления в рамках творчества наиболее даровитого представителя венского модерна Гуго фон Гофмансталя, который наиболее естественным образом воплотил дух венской культуры на переломе веков. Всесторонне образованный и широко начитанный молодой Гофмансталь проявил живой интерес к одному из мощных направлений европейской культуры - символизму и попытался не только освоить различные приемы синтетического мышления символизма, такие как стилизация, парафраза, синестезия, музыка стиха и экфрасис, но интересно экспериментировал в формах сценического синтеза: живописно-музыкально-драматургического. Созданные им синтетические драматические произведения вошли в сокровищницу мировой литературы и музыки. Вагнеровские идеи о создании «синтетического произведения будущего» получили яркое и интересное воплощение, создав новую страницу в истории мировой культуры. Смело совмещая в оперных произведениях мифологический и исторический сюжеты, как и свойственные им музыкальные лейтмотивы, Гофмансталь выходит за рамки интермедийности, столь характерной для символистской эстетики, и приходит к новой концепции сюжетных связей, подчиненных не принципу логики и причинности, а внутренним законам «текста», который приходит на смену литературе в прежнем понимании слова. Гофмансталь обосновывает необходимость превращения либретто в «текст», где смысл не является «заданным», а создается на глазах у зрителей по *игровым правилам*. Тем самым музыкальная драма превращается в монтаж (сцепление разнородных сюжетных линий), коллаж (смесь ци-

тат) или коллекцию «мифологем», характеризующих интегративный характер сознания писателя и композитора. Конструирование художественного мира по собственным законам подчеркивает ведущую роль *индивидуального сознания*, концепции которого активно разрабатывались в философии и психологии венского модерна. Гофмансталь в содружестве с Р. Штраусом предвосхищают такие важные для XX века модернистские явления как экспрессионизм, сюрреализм, театр абсурда и новый роман, а также постмодернистскую литературу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Bahr H. Wien. - Stuttgart, 1906.
2. Цвейг С. Вчерашний мир. Воспоминания европейца // Цвейг С. Собр. соч.: В 9-ти т. - М., 1996. Т. 9.
3. Секкерсон Э. Малер. - Челябинск, 2000.
4. Hanslick E. Dritte Symphonie (D-moll) von Bruckner // Die Wiener Moderne: Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 - 1910. - Stuttgart, 1981.
5. Белецкий И. Антон Брукнер. - Л., 1979.
6. Hanslick E. Johannes Brahms // Hanslick E. Am Ende des Jahrhunderts (1895 - 1899). Musikalische Ktitiken und Schilderungen -.Berlin, 1899.
7. Hanslick E. Vierte Symphonie in E-moll von Brahms // Die Wiener Moderne.
8. Лобанов М. Гуго Вольф. - Л., 1989.
9. Schalk J. Hugo Wolf // Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 - 1910. - Stuttgart, 1981.
10. Schönberg A. Gustav Maler // Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 - 1910. - Stuttgart, 1981.
11. Wilhelm P. Bei Arnold Schonberg // Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890-1910. - Stuttgart, 1981.
12. Freitag E. Arnold Schönberg mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. - Reinbek bei Hamburg, 2000.
13. Энциклопедия экспрессионизма // Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Л. Ришар. - М., 2003.
14. Hanslick E. Johann StrauB // Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 - 1910. - Stuttgart, 1981.
15. Зусман В.Г. Вальс как концепт культуры в пьесе Эдена фон Хорвата «Сказки Венского леса» // Диалог культур - культура диалога. - М., 2002.
16. Мейлих Е. Иоганн Штраус. Из истории венского вальса. - Л., 1964.
17. Гилберт К.Э., Кун Г. История эстетики. - СПб., 2000.
18. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном // Музыкальная эстетика Германии XIX века: В 2-х т. - М., 1982. Т. 2.
19. Михайлов А.В. Музыкальная проблематика в трудах немецких и австрийских эстетиков и критиков второй половины XIX века // Музыкальная эстетика Германии XIX века: В 2-х т. - М., 1982. Т. 2.
20. Гофмансталь Г. фон. Заветы античности /Пер. А. Назаренко //Гофмансталь Г. фон. Избранное. - М., 1995.
21. ' Borchmeyer D. Der Mythos als Oper: Hofmannsthal und Richard Wagner // Hofmannsthal-Forschungen. Bd. 7. - Freiburg i. Br., 1983.
22. Хюбнер К. Истина мифа. - М., 1996.
23. Stiedele W. Hugo von Hofmannsthals „Ariadne aufNaxos“. -Miinchen, 1969.
24. Hofmannsthal H. von. Ariadna auf Naxos // Hofmannsthal H. von. Gesammelte Werke: Dramen Bd. V: Operndichtungen. - Frankfurt a. Main, 1979.
25. R. StrauB - H. von Hofmannsthal. Briefwechsel. - Miinchen, 1990.
26. Schnitzler G. Text - Vertonung - Visualisierung: Die Fassungen der Ariadne auf Naxos von Hofmannsthal und Strauss // Antike Mythen im Musiktheater des 20. Jahrhunderts. - Salzburg, 1990.