

Е.М. ШАБШАЕВИЧ

«ВЕРТЕР» И ВЕРТЕРИАНСТВО В ОПЕРНОМ ЖАНРЕ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

Елена Марковна Шабшаевич,
Московский государственный институт музыки
им. А.Г. Шнитке,
кафедра философии, истории, теории культуры
и искусства,
профессор
Маршала Соколовского ул., д. 10, Москва, 123060,
Россия

доктор искусствоведения, доцент
E-mail: shabsh@yandex.ru

Реферат. В статье прослеживается преломление вертерианства в оперном искусстве последней трети XIX века. В центре размышлений — оперы Ж. Массне и П.И. Чайковского, параллели между которыми отмечались уже современниками этих композиторов. Вертерианский ракурс также рассмотрен в более широком музыкально-историческом контексте, включающем, помимо «Вертера» и «Пиковой дамы», «Тристана и Изольду» Р. Вагнера — оперу, в которой впервые запечатлен облик «нового Вертера». Анализируются параллели в претворении образов героев (Шарлотта — Лиза, Тристан — Вертер — Герман, Альберт — Елецкий), проблематике названных сочинений (в частности, преломление идей *Liebestod* и свободы воли). Также в центре внимания — музыкальная драматургия оперных шедевров Массне и Чайковского, особенно лейтмотивная система. В ее типологии у французского и русского композиторов выявляются общие черты, отражающие тематическую иерархию музыкальной драматургии. В результате исследования обнаруживаются сходство и различия с симфоническим методом Вагнера. Вместе с тем подчеркиваются индивидуальные особенности опер Массне и Чайковского, вызванные, прежде всего, свойствами национального менталитета. Делается вывод о лирической основе мировосприятия Массне и Чайковского, обусловившего актуальность «нового вертерианства» в конце XIX столетия.

Ключевые слова: опера последней трети XIX в., вертерианство, Ж. Массне, П. Чайковский, Р. Вагнер, «Вертер», «Пиковая дама», «Тристан и Изольда».

Для цитирования: Шабшаевич Е.М. «Вертер» и вертерианство в оперном жанре последней трети XIX века // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 5. С. 636—639.

Предлагаемые размышления имеют своей исходной точкой параллели между оперным творчеством П.И. Чайковского и Ж. Массне, замеченные уже давно, в том числе самим Чайковским¹ [1]. Однако, как представляется, вертерианский ракурс освещен не был. Между тем он не просто интересен сам по себе, но имеет выход на более широкий музыкально-исторический контекст. В статье он будет конкретизирован на примере опер «Вертер» и «Пиковая дама», а также еще одной великой музыкальной драмы, в которой впервые запечатлен образ «нового Вертера», — «Тристан и Изольда» Р. Вагнера.

Музыкальный облик вертерианства имеет свое яркое и символичное выражение — знаменитые «Строфы Оссиана» из «Вертера». У знатока творчества Чайковского они вызывают явные ассоциации с ариозо Германа «Прости, небесное создание» из второй картины «Пиковой дамы». Та же ситуация: последняя надежда на взаимность; те же музыкальные средства: элегический тон, тональность фа-диез минор, декламационные обороты в певучей мелодии, ниспадающие интонации, переключки голоса и оркестра, темные и одновременно просветленные тембровые краски, строфическая форма. Несмотря на то что очевидных переключек с «Тристаном» здесь нет, рискнем предположить, что, создавая музыкальные портреты своих главных героев, Массне и Чайковский (вольно или невольно) находились под сильным воздействием вагнеровского шедевра.

В опере Ж. Массне это особенно заметно. Известно, что на «Вертера» повлияли непосредствен-

ные впечатления композитора от посещения Байройта. Да и концепция оперы во многом связана не с И.В. Гёте, а именно с Р. Вагнером, с «Тристаном». Оперная Шарлотта, в отличие от героини романа, несомненно, любит Вертера, но им не суждено быть вместе. Только совершив самоубийство, Вертер обретает признание в любви от Шарлотты и умирает у нее на руках. Он говорит Шарлотте в последней сцене: «Ты думаешь, моя жизнь закончена? Она только начинается!» В подтверждение этих слов в оркестровом заключении скандируется тема строф Оссиана в сочетании с темой детского хора «Noel», возвещающего рождение Христа.

Как и Вагнер, Массне углубил психологическую линию и, следственно, несколько сократил собственно сценическое действие. В первый раз в своей карьере Массне почти обошелся без хоровых сцен и ансамблей и свел до минимума эффектные, типичные для французской сцены массовые шествия и жанровые зарисовки. Зато заметно обогатились образы главных героев, особенно Шарлотты. Ее поет меццо-сопрано или драматическое сопрано. Выбор тембра показателен. Это самостоятельный, сильный образ; страдания героини, мечущейся между клятвой, данной умирающей матери, и любовью к Вертеру, даже в чем-то превосходят страдания Вертера. Невольно возникает аналогия с Лизой Пушкина и Чайковского. Драма Шарлотты, как и драма Лизы, — это драма страсти. В этом они с Вертером (и Германом) действительно пара. То, что любовная драма разделяется «на двоих», придает отчаянию Вертера и его решению о самоубийстве более реальный и трагический характер (в романе все же чувствуется его некая надуманность, идущая от экзальтированных представлений героя о жизни).

Гораздо выразительнее стал в опере образ сестренки Шарлотты Софи, а также мужа Шарлотты Альберта. Если в романе Альберт — это недалекий, простоватый помещик, то в опере — искренне любящий Шарлотту, ревнующий ее к Вертеру и страдающий человек. Точно так же психологически заострен образ оперного Елецкого. Чайковский задумал его как благородный и драматический персонаж, чья возвышенная любовь противопоставлена необузданной страсти Германа. Недаром именно Елецкий в момент последней ставки Германа становится орудием возмездия, как и Альберт, отдавший, по просьбе Вертера, ему свои пистолеты в роковую ночь самоубийства.

Три названные оперы объединяет не одна лишь идея *Liebestod* (смерти в любви). Да, конечно, мысль о глубоком внутреннем родстве Эроса и Танатоса является доминантой образов Тристана, Германа, Вертера, но тема смерти раскрывается во взаимодействии с еще одним важным фактором — свободой воли, что значительно обогащает идейную и эмоциональную сферу сочинений.

Русский автор статьи о романе И.В. Гёте Г. Александровский утверждал, что в последнее время образ Вертера стал «злойбой дня» (статья написана в 1897 г.) и сопоставлял его с так называемой *Weltschmerz* (мировой скорбью) [2]. Нельзя не вспомнить, что на рубеже XIX—XX вв. (как ранее на рубеже XVIII—XIX вв.) многие страны накрыла волна самоубийств. Возможно, это проявление исчерпанности европейской культуры, кризиса религиозного сознания, которыми отмечено то время. По Бодлеру, чьи «Цветы зла» [3] стали культовым произведением, Смерть — погружение человека в инобытие, один из ликов бесконечности, куда на самом деле решаются заглянуть подлинно смелые натуры.

Смерть манит героев «Тристана», «Пиковой дамы» и «Вертера» почти с самого начала развертывания оперного сюжета. Уже в начале 2-й сцены первого действия возникающая в вокальной партии Изольды тема смерти связана именно с Тристаном. И вообще к смерти в этой опере стремится, в первую очередь, Тристан. Герман уже в первой картине зачарован и одновременно утрачен видением смерти в образе Графини (в квинтете «Мне страшно»). Вертер в конце второго действия произносит: «Завесу стоит лишь поднять и тихонько за нее отойти»; этот соблазн смерти подчеркивает следующие за ходом баса (катабазис) тихие таинственные аккорды (отклонение в тональность второй низкой ступени).

Эти герои на самом деле вовсе не безвольные натуры, напротив, как представляется, с очень сильной волей. Только это воля направлена к смерти, разрушению и себя, и тех, кого они любят. Любовная коллизия является фабульной основой для более широкой философской идеи, которую так четко обозначил А. Шопенгауэр, — отрицание воли к жизни [4]. У героев опер Вагнера, Чайковского и Массне есть и «сопутствующие обстоятельства», которые усиливают энергию распада. Тристан отравлен не только любовным напитком, но и чувством долга вассала перед сюзереном, измена разрушает рыцарскую честь — основу его личности. Герман, который вначале, бросая вызов всему миру, как главный мотив своих действий провозглашает «Она моею будет!», упоенный игрой с судьбой, теряет свободу воли, подпадая под мистические законы фортуны, и жертвует любовью, лишь перед смертью понимая, что на самом деле потерял. Вертер — экзальтированный поэт-натурфилософ, он мыслит и чувствует категориями религиозно-мистическими, жизнь он воспринимает как поиск идеального в реальном. В этом ряду и придуманный им идеальный образ возлюбленной. Его смерть от неразделенной любви накануне Рождества как нельзя лучше вписывается в эту жизненную парадигму.

Однако все оперы заканчиваются катарсисом. В ситуации безысходности нет безысходности. Выраженные экспрессией музыки человечность, вера

в бесконечность любви, которая побеждает даже смерть, если и не опровергают философские догмы *fin de siècle*, то побуждают слушателя в них усомниться. Бог жив, пока есть любовь. Гибель главных героев заставляет зрителя сострадать даже в ситуации, казалось бы, предельно сентиментальной и очень театральной.

При всем сходстве проблематики в концептуальном и драматургическом профилях опер Вагнера, Массне и Чайковского все же сказываются различные черты национального менталитета. Рациональные качества французского ума в наибольшей степени проявляются в подходе к образам окружающей действительности. Немногочисленные бытовые сцены «Вертера» красочны и колоритны, они выполняют уравнивающую, стабилизирующую функцию по отношению к драме. Фоновые сцены как «Тристана», так и «Пиковой дамы» находятся в идейной и образной связи с драматическими: будь то контрапункт (вплоть до стилистического) или взаимодействие.

Музыкальные вертеризмы последнего десятилетия XIX в. ведут диалог с Вагнером не только в области идей, но и в области оперных технологий. Нет сомнения, что и в «Вертере», и в «Пиковой даме» воплотился симфонический метод, который стимулировали музыкальные драмы Вагнера.

В настоящей работе мы остановимся только на одном, но действительно решающем симфоническом факторе — разветвленной *системе лейтмотивов*, которая имеет значительные отличия от вагнеровской. В «Вертере» и «Пиковой даме» можно выделить:

- ◆ мотивы ситуаций (темы, характеризующие яркую сцену, в дальнейшем повторяются редко);
- ◆ характеристические мотивы и темы, связанные с образами персонажей (их развитие в основном мотивно-тематическое и достаточно интенсивное);
- ◆ темы-напоминания (или ключевые темы, темы-реминисценции, при повторении они почти не изменяются).

В данной типологии отражается *тематическая иерархия* музыкальной драматургии, которая, в свою очередь, связана с многоуровневостью заложенных в музыке смыслов. Проследим это на примере «Пиковой дамы». К ключевым темам относятся темы баллады Томского, призрака Графини, любви. Это высший уровень — философский, он включает в себя обобщенные понятия: «тема судьбы», «тема смерти», «тема любви». Это темы-знаки, их предназначение чисто семиотическое. Характеристическими являются: тема-секвенция Графини, тема трех карт (она же — «Я имени ее не знаю»), тема ариозо Германа «Прости, небесное создание». (Кстати, развитие этой темы во 2-й картине весьма напоминает то, как развивается тема строф Оссиана в третьем действии «Вертера»: начинаясь как

элегическая песня, она превращается в драматическую основу дуэта и затем — в патетическое оркестровое заключение.) Это уровень «индивидуальный», он реализует философские идеи в образах главных героев. Именно здесь очевидна мистическая неразрывная связь Германа и Графини. Показательно, что среди характеристических тем нет ни одной темы Лизы. Герман и Графиня — вот подлинные объекты действия, их отношения любви-ненависти движут драмой. Обычно называемые «темами судьбы» Германа и Лизы (соответственно звучащие в начале 4-й и 6-й картин) являются темами ситуаций. Тут самый «конкретный» уровень воплощения главной идеи: он относится к ситуации экзистенциального события, когда герой стоит перед главным выбором своей жизни и решается его судьба.

Эта типология так же наглядно демонстрирует разницу в подходах к тематическому развитию в операх Массне и Чайковского, а также Вагнера. Вагнеровский метод предстает как *сетевая* структура, основанная на мотивах одного синтаксического уровня (как правило, более протяженные лейттемы представляют собой горизонтальное сцепление лейтмотивов); он отражает обобщенную символику мифа, напрямую связан с инструментальными жанрами. Метод Массне и Чайковского — внутренне *иерархичен*, использует разноуровневые мотивные структуры; он очень тонко балансирует на грани внешнего и внутреннего действия, следует за психологической правдой, учитывает и инструментальную, и вокальную специфику.

Для перехода к выводам воспользуемся цитатой из книги «Условности» М. Кузмина: «Иногда Массне называют французским Чайковским; труднее назвать, но не невозможно, Чайковского русским Массне. Не только в эпохах, в судьбе их музыкальной деятельности, да и во многих личных особенностях их талантов имеется немало общего. Во всяком случае, гораздо больше, чем это может показаться на первый взгляд. И, прежде всего, то, что оба пришлось как раз по плечу современникам, попали в точку» [5].

Думается, что та точка, о которой говорит Кузмин, — исключительный лиризм музыки обоих композиторов: одновременно страстной, но деликатной, несколько сентиментальной, но в то же время несущей в себе подлинность чувства. Мягкость, элегичность и женственность, почти интимность — не только неотъемлемые ее черты, но способ высказывания.

Именно такая лирическая основа мировосприятия уже не была тождественна пафосу зрелого романтизма с его мятежностью и борьбой, но она противостояла также и уходящему реализму, с одной стороны, и надвигающемуся модернизму — с другой. Массне и Чайковский зафиксировали тот краткий миг в мироощущении человека конца XIX в.,

когда восторжествовала тонкая лирика «нового сентиментализма», столь близкого к вертеризму².

Эта способность даже в самых патетических местах оставаться в рамках изящного, эта утонченность, но не эстетская, а подлинная, настоящая чувствительность, которая призвана «увлечь и расстрогать», составляет самое ценное в лучших страницах этих опер, она выражает саму душу их авторов. Недаром, беря в руки свиток Оссиана, оперный Вертер произносит: «Toute mon âme et là!..» («Здесь вся моя душа...»).

Примечания

- ¹ Приведем самую известную цитату П.И. Чайковского на эту тему. После нескольких дней, проведенных за изучением клавира «Манон», он записывает в дневнике: «Играл "Манон": Ах, как тошен Massenet!!! И что чего досаднее, так это то, что в этой тошноте что-то родственное с собой чувствую». Запись в Дневнике П.И. Чайковского от 4 августа 1886 г. [1, с. 381].

- ² Показательно, что «Вертер» Ж. Массне стал первым успешным воплощением романа И.В. Гёте на оперной сцене, хотя до этого существовал ряд попыток, в том числе комическая опера Р. Крейцера «Шарлотта и Вертер» (1792). Значит, его время пришло.

Список источников

1. Дни и годы Петра Ильича Чайковского : Летопись жизни и творчества / сост. Э. Зайденшнур, В. Киселев, А. Орлова, Н. Шеманин ; под ред. В. Яковлева. Москва ; Ленинград, 1940. 744 с.
2. Александровский Г. О романе Гёте «Страдания молодого Вертера» : Начало мировой скорби. Москва, 1897. 50 с.
3. Бодлер Ш. Цветы зла / пер. с франц. А. Ламбле. Москва : Водолей, 2012. 220 с.
4. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Собр. соч. : в 6 т. Т. 1. Москва : Terra — Книжный клуб ; Республика, 1999. 496 с.
5. Кузмин М. Условности : статьи об искусстве. Петроград : Полярная Звезда, 1923. 192 с.

“WERTHER” AND WERTHERIANISM IN THE OPERA GENRE OF THE LAST THIRD OF THE 19TH CENTURY

ELENA M. SHABSHAEVICH

A.G. Schnittke Moscow State Institute of Music, 10 Marshala Sokolovskogo St., Moscow, 123060, Russia
E-mail: shabsh@yandex.ru

Abstract. *The article focuses on refraction of the Wertherianism in the art of opera in the last third of the 19th century. In the center, there are the reflections on the operas by J. Massenet and P. Tchaikovsky, some parallels between which were already recognized by the contemporaries of these composers. The Wertherian tendencies are also considered in a wider musical and historical context, which includes not only “Werther” and “The Queen of Spades”, but also “Tristan and Isolde” by Wagner, where for the first time, according to the author of the article, the image of the “New Werther” was captured. The author analyzes the parallels in implementation of the images of characters (Charlotte — Liza, Tristan — Werther — Hermann, Albert — Eletsy), the problems of the aforementioned compositions (in particular, the refraction of the ideas of Liebestod and free will). But the drama and music (especially the leitmotif system) have both similarities and differences due to some different properties of the natio-*

nal mentality. The author comes to the conclusion that the worldview of Massenet and Tchaikovsky had a lyrical basis, which caused the relevance of the “New Wertherianism” in the late 19th century.

Key words: Opera of the last third of the 19th century, Wertherianism, J. Massenet, P. Tchaikovsky, R. Wagner, “Werther”, “The Queen of Spades”, “Tristan and Isolde”.
Citation: Shabshaevich E.M. “Werther” and Wertherianism in the Opera Genre of the Last Third of the 19th Century, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 5, pp. 636—639.

References

1. Zaidenshnur E., Kiselev V., Orlova A., Shemanin N., Yakovlev V. (ed.) *Dni i gody Petra Il'icha Chaikovskogo : Letopis' zhizni i tvorchestva* [Days and years of Peter Tchaikovsky: Chronicles of the life and work]. Moscow, Leningrad, 1940, 744 p.
2. Aleksandrovskii G. *O romane Gete «Stradaniya molodogo Vertera»: Nachalo mirovoi skorbi* [On Goethe's “The Sorrows of Young Werther” novel: Home Weltschmerz]. Moscow, 1897, 50 p.
3. Bodler Sh. *Tsvety zla* [Les Fleurs du Mal]. Moscow, Vodolei Publ., 2012, 220 p. (in Russ.)
4. Shopenhauer A. *Mir kak volya i predstavlenie, Collected Works*, in 6 vol., vol. 1. Moscow, Terra — Knizhnyi klub, Respublika Publ., 1999, 496 p.
5. Kuzmin M. *Uslovnosti: stat'i ob iskusstve* [Conditional: articles about art]. Petrograd, Polyarnaya Zvezda Publ., 1923, 192 p.