

УДК 781.6
ББК 85.317.41

ВЕРБА Н.И.

«DAS DONAUWEIBCHEN», «ДНЕПРОВСКАЯ РУСАЛКА» И «ВОЛШЕБНАЯ ФЛЕЙТА»: ГРАНИ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОГО И АРХЕТИПИЧЕСКОГО

Статья посвящена рассмотрению способов музыкальной реализации архетипических образов в операх «Das Donauweibchen», «Днепровская Русалка» и «Волшебная флейта». В анализе особое внимание уделяется следующим аспектам: драматургии, оркестровке, общим композиционным принципам, идейно-смысловым константам опер, их интонационной сфере, особенностям музыкальных и вербальных портретов героев. Сравнение характеристик основных персонажей в операх Ф. Кауэра, С.И. Давыдова и В.А. Моцарта позволяет сделать выводы об обусловленности развитых интертекстуальных связей между произведениями архетипичностью исследуемых образов.
Ключевые слова: оперный жанр, архетипические образы, интертекстуальные связи.



Феерия «Дева Дуная» К.Ф. Генслера — Ф. Кауэра, тетралогия о Русалке К. Кавоса — С.И. Давыдова, с одной стороны, и мистерия В.А. Моцарта «Волшебная флейта», с другой, несмотря на очевидную разность, имеют множество точек пересечения. В числе таковых отметим общую «родину»: «Das Donauweibchen», ставшая основой для русской «Днепровской Русалки», была создана, как и «Волшебная флейта», в Вене. Кроме того, они родились приблизительно в одно и то же время — «Волшебная флейта» в 1791 г., «Das Donauweibchen» — в 1792 году. Обе оперы впервые были поставлены в Вене и находятся в рамках одной национальной музыкальной традиции.

Однако не только географические и временные факторы определяют интертекстуальные параллели между опе-

**В ПРОСТРАНСТВЕ
ИСКУССТВА
И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ**

рами. В числе основных аргументов следует рассматривать архетипические образы произведений — Гульды (Лесты в русскоязычной версии) и Зарастро, Рыцаря Альбрехта (Видостана) и Тамино, Ларифари (Тарабара) и Папагено, которые интуитивно облекались авторами в схожие вербальные и музыкальные «одеяния». Названные персонажи, на наш взгляд, имеют все основания претендовать на статус архетипических. Так, образ морской девы, органично соединяющий в себе романтическую и властную, человеческую и «иную», дарующую и опасную сущности — обрел огромное количество воплощений в мировой культуре, в целом, и музыкальном континууме XIX в., в частности [2; 6; 7]. Мудрый властитель, частной «реинкарнацией» которого является Зарастро в «Волшебной флейте», также являет собою древний, поистине архетипический образ [17], утвердившийся и в так называемом коллективном бессознательном, и в различных художественных версиях. Важно подчеркнуть то, что между Зарастро и Гульдой (Лестой) существует вполне определенная семантическая связь, обусловленная их социальным статусом в сюжете: оба облечены властью, оба — правители, что и служит причиной сходства этих образов в «Волшебной флейте» и «Днепровской Русалке». Образ юноши, которому для достижения своей цели необходимо выдержать целый ряд испытаний, находит свои воплощения в Рыцаре Альбрехте (Видостане) и Тамино, что, в свою очередь, является важным условием параллелей между ними. Общеизвестно, что названный образ уходит корнями в мифологию и фольклор, а также имеет многочисленные случаи запечатлений в различных искусствах. Наконец, архетипический образ шута

претворен в двух комических персонажах рассматриваемых опер — это Ларифари (Тарабар) и Папагено: схожие ипостаси также определяют множественные связи между героями.

Переклички между «Волшебной флейтой» и «Днепровской Русалкой» обретают особую отчетливость, если внимательнее всмотреться в образы главных героев. Так, в тетралогии Русалка берет на себя функцию поистине королевскую, прощая Видостана и соединяя навеки с Милославой. Здесь, на наш взгляд, налицо сходные с Зарастро функции — судить и миловать, воздавая каждому по заслугам. Финальные сцены второй и четвертой частей русской русалочьей эпопеи представляют собой выразительные инсталляции такого статуса Лесты (табл. 1).

В приведенных фрагментах финалов свадебный мотив, занимающий важное место в структуре сюжетов о морских девах [5], обретает новые, поистине сакральные смыслы. Следует отметить, что данный мотив как эквивалент торжества свершившейся справедливости может рассматриваться и как действие непреложного закона мифа, о котором чрезвычайно ярко и емко высказался Е.М. Мелетинский: «в космогонических мифах развитых мифологических систем упорядочивающая деятельность богов более ясно и полно осознается как преобразование хаоса, т. е. состояния неупорядоченности, в организованный космос, что составляет, в принципе, главнейший внутренний смысл всякой мифологии, в том числе архаической» [12, с. 205].

Отметим, что впоследствии никакая другая опера на русалочью тематику не будет завершаться счастливым

Таблица 1

Тетралогия «Днепровская Русалка»: вторая часть Авторы: Ф. Кауэр (вставные номера К. Кавоса) и К.Ф. Генслер (перевод Н.С. Краснопольского)	Тетралогия «Днепровская Русалка»: четвертая часть Авторы: К. Кавос и А.А. Шаховской
<p><i>Видостан (падая на колени):</i> Я надеюсь на твою великодушие, ожидаю примирения и прощения. <i>Леста (принимая его в свои объятия):</i> Так, я тебя прощаю. Живи щастливо с своею супругою, которую возвращаю я тебе в моем царстве, где брак твой должен вторично торжествоваться... <...> <i>Леста и русалки:</i> Спокойно, щастливо живите, Друг друга искренно любите! <i>Хор:</i> Будь наша защита, храни нас от бед; Внемли наши клятвы, внемли наш обет: Мы все тебя любим и все тебя чтим, Твои мы уставы всегда сохраним [9, с. 148, 152].</p>	<p><i>Леста:</i> Так, и я надеюсь, сей урок научит тебя быть добрым супругом... <i>Видостан:</i> Клянусь... <i>Леста:</i> Прошедшая твои горести для меня вернее твоих клятв, но не будем их напоминать. Я перенесла сюда твою супругу и Князя Славомысла для празднования твоего с ними соединения... <...> <i>Хор:</i> Супругов страстных съединенье Мы будем праздновать в сей час Забудем бывшая мученья, Да радость царствует меж нас. Князь Видостан и Милослава, Ваш век в блаженстве процветет, И вашего Княженья слава, Хвалою наполнит целый свет [16, с. 136—139].</p>

восоединением героя *не с русалкой*, а с ее соперницей. В подобном окончании очевидна указанная Мелетинским *космизация хаоса*, и основной творческой силой такового упорядочивающего процесса выступает Русалка. Данный абстрагированный от личных пристрастий аспект образа впоследствии будет фактически нивелирован в многочисленных русалочьих сюжетах XIX в.: причиной этого является исключительно драматическая плоскость толкования русалочьих мифов в культуре романтизма, что созвучно мировоззренческим константам эпохи [3]. Так, в течение последующих реставраций образа морской девы в оперной литературе XIX в. она перемещается из *объективной* плоскости в *субъективную* и приобретает выраженные лирико-психологические и трагические оттенки. Если Русалка Кауэра и Генслера, Кавоса и Давыдова, Краснопольского и Шаховского выступает как справедливая властительница, носительница высшей силы, и эта объективная сема образа имеет в «Деве Дуная» и тетралогии такое же важное смысловое и драматургическое значение, как и личные взаимоотношения героини с ее возлюбленным [8], то в последующих оперных версиях сюжета основное внимание композиторов и авторов либретто сосредоточивается на личной драме героини, социальной подоплеке этой драмы, мотивах мести героини неверному возлюбленному за погубанное чувство или же мотивах поистине христианского прощения ею своего избранника [4].

Художественный континуум рубежа XVIII—XIX столетий (в котором создавались и «Дева Дуная», и последовавшая за ней русская тетралогия о Русалке), разумеется, еще испытывал влияние наследия прошлого века с его ясной, «классической» картиной мира, и вполне возможно, что такое стремление авторов вывести сюжет из сферы личностной в надличностную — это отголоски того же «классического» миропонимания, частным случаем про-

ными выше «свадебными» финалами второй и четвертой частей русалочьей тетралогии. Речь идет о восьмой картине второго действия, в которой Зарастро в той же «свадебной» ситуации вознаграждает Тамино и Памину, благословляя союз после пройденных ими испытаний:

Как только Тамино и Пamina проходят сквозь водопад, скалы поднимаются вверх, расступаются в стороны и обнажают широкую лестницу, ведущую в ярко освещенный, дышащий гостеприимством храм. Народ, Зарастро и жрецы находятся наверху.

Народ, Зарастро, жрецы: Привет! Привет! С победой вы пришли. В борьбе друг друга вы нашли! Достояна храбрая чета, о да! О да! В храме брак свой сочетать! [13, с. 190—191].

Закономерны и симптоматичны в этой связи сходные модусы музыкальных высказываний Лесты и Зарастро. Роль справедливого судьи, которую играет Русалка в тетралогии, основывается на кровной связи героини с природными стихиями, а значит обладании (как и у Зарастро) *тайными знаниями*. Являясь своего рода персонификацией водной силы — одной из самых могущественных в мироздании — Русалка как будто облечена властью даровать героям оперы то, чего они в действительности заслуживают. Это одна из определяющих, онтологически обусловленных сем образа, тесно смыкающаяся с этической проблематикой. В тетралогии авторами уделено соответствующее внимание рассматриваемому аспекту героини. Процитируем одну из многих выразительных «деклараций» мощи Русалки (пример 1), в которой композитор использовал интонационный словарь, свойственный архетипическому образу: в упругой и широкой интервалике, обилии нисходящих, «утвердительных» ходов явно слышна именно *повелительница*.

Пример 1 [15, с. 7]

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех нотных стенов. Первый стенов содержит ноты и лирические тексты: «Что хо-чу, то со-вер-ша-ю, я сти-хи-и у-кро-». Второй стенов продолжает текст: «ша-ю, что хо-чу, то со-вер-ша-ю, я сти-хи-и у-кро-ша-ю!». Третий стенов завершает текст: «Зем-ля, воз-дух, огнь, но-да, мне по-слушны за-всег-да!».

явления которого в художественной практике выступает архетипический образ мудрого и справедливого правителя и его персонификация в облике Зарастро.

В этой связи уместно будет привести в пример одну из сцен «Волшебной флейты», имеющую прямые и чрезвычайно «говорящие» интертекстуальные связи с процитирован-

В этом же стиле исполнены и полновесные, облеченные могуществом и неземной силой реплики Зарастро: повеления волшебника способны отворить двери храма! В приведенном фрагменте без труда можно идентифицировать те же широкие, что и у Лесты, ходы, властные, полные уверенности и мощи интонации (пример 2).

Свой храм, И - зи - да и О - зи-рис, отк - рой - те лю - ням
 двум серд - нам: дай - те поз - нать им ра - дость ми - ра, ра-дость бес -
 стра - шья храб - ре - ца ра-дость бес - стра - шья храб - ре - ца.

На наш взгляд, подобные интонационные и смысловые параллели обусловлены именно архетипичностью образа мудрого правителя, нашедшего отражение в обликах Зарастро и Лесты.

Интертекстуальные связи с «Волшебной флейтой» весьма ощутимы и в других моментах тетралогии «Днепровская русалка» и «Das Donauweibchen». Здесь, как и в выдающемся зингшпиле Моцарта, герою необходимо пройти

ряд испытаний, что, в свою очередь, представляет собой обязательный в структуре многих мифологических сюжетов мотив *инициации*. Стоит отметить, что он заложен в самом сюжете о морской деве, поскольку факт сохранения обета верности данному слову уже представляет собой великое испытание для героя. Однако в кауэровском зингшпиле и тетралогии удельный вес рассматриваемого мотива чрезвычайно возрастает. Как Тамино во владениях Зарастро

Таблица 2

«Днепровская русалка»: вторая часть, действие третье, финал

Музыка Ф. Кауэра, вставные номера К. Кавоса [9, с. 150—152]

Леста: Видостан! Вот твоя супруга! А ты, Тарабар, хотя за болтливость твою и не заслуживаешь обещанного мною награждения, но я хочу, чтобы ты впредь лучше думал о Русалке и сдержу свое слово. Возьми Ратиму, обещанную тебе жену.

Тарабар: Да эту награду мог я иметь и без твоей милости.

Леста: Будь мне послушен, возьми Ратиму или страшись.

Тарабар (в сторону): В хороших же я останусь барышах. Но быть так, лучше взять Ратиму, а то как Русалка разсердится, да женит еще меня на какой-нибудь ведьме. (Подходит к Ратиме, которая превращается в молодую пригожую девушку. Тарабар в изумлении.)

Леста: Доволен ли ты теперь?

Тарабар: Очень доволен (в сторону). Вот прямо услужила молодцу...

«Волшебная флейта»

пятая картина второго действия

Музыка В.А. Моцарта [13, с. 162]

Танцья и пристукивая большой палицей, появляется Старуха.

Старуха: А я уже здесь, мой ангел.

Папагено: Вот это да! Вот это счастье!

Старуха: А если мне ты дашь клятву остаться верным навеки, ты убедишься, как девушка твоя нежна...

<...>

Папагено: Не так поспешно, милый ангел! Такое дело надобно обмозговать.

Старуха: Папагено! Я советую тебе: не медли. Дай руку или здесь навеки будешь замурован. <...> Ты будешь жить на хлебе и воде. И без друзей и без подружек жить тебе придется, и от всего земного навсегда отречься.

Папагено: Пить воду? Отречься от всего земного?

Нет. Уж лучше полюбить старуху. Вот моя рука и обещанье в верности тебе. (Про себя). Пока не встречу помоложе.

Старуха: Клянешься?

Папагено: Отчего же нет? Клянусь.

Старуха превращается в юную девушку, одетую как Папагено.

Папагено: Па...па... Папагена! (пытается ее обнять).

Пример 3 [14, с. 18—19]*

Как мальчи-ком е - ще я был, во мнечи-пе - да кровь, Ве - се-ла-я мне

жизнь была, я пры-га - я всег - да, оел тра - ла - ла - ла ла!

должен пройти своеобразную проверку на прочность, так и Видостан обязан доказать свое право на счастье, что и определяет выраженные связи между операми. В четвертой части тетралогии Леста оговаривает условия возвращения Милославы: «Иди к сему замку; мужеством, постоянством и честью ты победишь врага твоего (курсив наш. — Н.В.), но страшись даже мыслию изменить своей супруге» [16, с. 6—7]. Здесь очевидны интертекстуальные параллели между приведенными словами и «наказом» от трех мальчиков Тамино: «и помни: стойким будь и храбрым, смелым будь мужчиной» [13, с. 77—78], а также многочисленными наставлениями жрецов принцу.

Жанровая природа праобраза «Днепровской Русалки» — зингшпиля «Das Donauweibchen» — обусловила и иные вполне очевидные интертекстуальные параллели. Общеизвестно, что в зингшпиле обычно действуют две пары влюбленных, и «серьезный» герой уравнивается своей противоположностью — героем комическим. Диалоги, превращения, курьезные эпизоды являются неотъемлемыми чертами этого жанра.

Согласно данной традиции Тарабар (Ларифари у Кауэра и Генслера) выступает своего рода противопоставлением Видостану и в то же время имеет множество точек соприкосновения с другим персонажем, завоевавшим признание публики со времен своего появления на сцене и по сей

день, — Папагено. Комичность этого героя, перипетии совместных с Тамино путешествий, взаимоотношений принца и птицелова, наконец, подробности первоначального знакомства и затем получения Папагено жены — Папагены — служат, на наш взгляд, ориентирами (быть может, вполне сознательными) для Генслера и Кауэра, а затем и Краснопольского, и русских композиторов в создании ими образа Тарабара. Так же, как и Папагено (четвертая картина второго действия «Волшебной флейты») [13, с. 144], Тарабар знакомится со своей будущей возлюбленной Ратимой, когда она предстает перед ним в образе старухи. Как Папагена заставляет поклясться в верности Папагено (пятая картина второго действия) [13, с. 162], также и Ратима пытается связать словом Тарабара. В некоторых эпизодах тетралогии сходство между Папагено и Тарабаром становится настолько очевидным, что считаем необходимым привести эти фрагменты в пример (табл. 2).

Образные и текстовые параллели определяют и наличие интертекстуальных связей в музыкальных решениях обоих персонажей. Из множества их считаем возможным

* Важно обратить внимание на то, что в кауэровском зингшпиле этот музыкальный материал принадлежит Миннеарту [18, S. 80]. В первой русской версии данный музыкальный материал используется для дуэта Кифара («крусифицированного» Миннеарта) и Тарабара.

Я са-мый лов-кий итн-це-лов, я мо-лод, ве-сел и здо-ров! Ку-
да б зай-ти мне ни при-шло, лов-сю-ду я же-лан-ный гость!

привести следующие, своего рода «визитные карточки» обоих героев, характеризующие суть рассматриваемых образов, живописующие их нрав и жизненные предпочтения (примеры 3, 4).

В приведенных примерах заметны как общие словесные и смысловые переключки, так и очень схожие музыкальные решения образов Папагено и Тарабара, в числе которых можно отметить обилие интонационных связей, гармоническую неприхотливость и непритязательность (даже, скорее, изящную, светлую «легкомысленность») мелодики, схожий ракурс оркестрового сопровождения (которое является, по сути, константным для обоих героев на протяжении всего их существования в операх) и даже общую тональную краску — G-dur.

Резюмируя результаты проведенного экскурса, подчеркнем, что феномен родства рассмотренных персонажей обуславливается, на наш взгляд, двуединством «генетической» и «культурно-исторической» составляющих проблемы архетипа [1]. Образ, в особенности архетипичный, может естественно порождать схожие вербальные и звуковые реакции в сознании различных авторов (писателей, музыкантов), а дальнейшая его реализация и окончательное оформление (в партитуре оперы, например) связаны с задействованием музыкального, профессионального и общего интеллектуально-культурного багажа творца, так

или иначе опирающегося на предшествующие знания. Иными словами, либреттисты и композиторы в той или иной степени обращены к сфере коллективного (точнее, — культурного) бессознательного — некоей психологической структуре, являющейся «аккумулятором неосознанно передающегося из поколения в поколение человеческого опыта» [10]. Этот живительный источник образов и адекватных им средств запечатления, эта «вполне объективная историческая (логическая, художественная, праксеологическая) память, в которой хранятся золотые слитки человеческого опыта — нравственного, эстетического, социального» [11] и является, на наш взгляд, причиной существования интертекстуальных связей между архетипическими образами таких разных опер, как «Волшебная флейта» и тетралогия «Днепровская Русалка».

Список источников

1. Большакова А.Ю. Архетип, миф и память литературы // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя : материалы Международной заочной научной конференции 19—24 апреля 2010 г. — Астрахань : Изд. дом «Астраханский университет», 2010. — С. 7—14.
2. Борисова Н.А. Лирическая драма А.С. Пушкина о Русалке: Источники, творческая история, поэтика. — Арзамас : АГПИ, 2007. — 196 с.

3. *Верба Н.И.* К проблеме пересечения архетипов сюжетов о морских девах с мировоззренческими константами эпохи романтизма // *Общество. Среда. Развитие.* — 2012. — № 2. — С. 124—128.
4. *Верба Н.И.* К проблеме трансформации системы архетипов сюжетов о морских девах в культуре XIX века (на примере драмы «Русалка» А.С. Пушкина) // *Общество. Среда. Развитие.* — 2012. — № 3. — С. 113—117.
5. *Верба Н.И.* Мифологема свадьбы в «Русалке» А.С. Даргомыжского: к вопросу о смысловом ориентире финала оперы // *Общество. Среда. Развитие.* — 2012. — № 4. — С. 207—211.
6. *Верба Н.И.* О претворении «русалочьей тематики» в культуре эпохи романтизма // *Музыкальная культура глазами молодых ученых : сб. науч. трудов.* — СПб. : Астерион, 2010. — Вып. 5. — С. 27—32.
7. *Верба Н.И.* Сюжеты о морских девах в культуре романтизма: к проблеме архетипов // *Музыкальная культура глазами молодых ученых.* — СПб. : Астерион, 2010. — Вып. 5. — С. 32—49.
8. *Верба Н.И.* Тетралогия «Днепровская Русалка» в контексте «русалочьих» опер XIX века: к проблеме архетипичности образов // *Музыкальная культура глазами молодых ученых : сб. науч. трудов.* — СПб. : Астерион, 2015. — Вып. 10. — С. 27—54.
9. Днепровская русалка : опера комическая в трех действиях : ч. 2, переделанная с немецкого Н. Краснопольским / [музыка Кауэра и Кавоса]. — СПб. : Театральная тип., 1805. — 152 с.
10. *Козлов А.С.* Коллективное бессознательное // *Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины : энцикл. справочник / ред.-сост. И.П. Ильин, Е.А. Цурганов.* — М. : Интрада, 1996. — С. 210—221.
11. *Марков В.* Литература и миф: проблема архетипов (к постановке вопроса) // *Тыняновский сборник. IV Тыняновские чтения.* — Рига : Зинатне, 1990. — С. 140—146.
12. *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа : 2-е изд. / Е.М. Мелетинский. — М. : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1995. — 408 с.
13. *Моцарт В.А.* Волшебная флейта : опера : клавир. — М. : Музыка, 1982. — 222 с.
14. Русалка: комическая опера : [для ф-но с пением] / музыка г-на Кауэра, переделанная для ф-но Г. Куцимом. Ч. 1. — СПб. ; М. : у Пеца; у Ленгольда, [б. г.]. — 44 с.
15. Русалка : комическая опера : [для ф-но с пением] / музыка г-на Кауэра, переделанная для ф-но Г. Куцимом. Ч. 2. — СПб. ; М. : у Пеца; у Ленгольда, [б. г.]. — 64 с.
16. Русалка : комическая опера в трех действиях : ч. 4. С принадлежащими к ней хорами, балетами и превращениями. — СПб. : Театральная тип., 1807. — 139 с.
17. *Юнг К.Г.* Архетип и символ / К.Г. Юнг. — М. : Ренессанс, 1991. — 299 с.
18. *Kauer F.* Das Donauweibchen: komisch-romantische Oper, vollständig in 3 Theilen. — Leipzig : Ph. Reclam jun, s. a. — 106 S.

УДК 782.91
ББК 85.317.41

ВЫБЫВАНЕЦ Э.В.

БАЛЕТ «ФАНДАНГО» Л. ЛЮБОВИЧА В СВЕТЕ МИФОРИТУАЛЬНОСТИ: ОПЫТ ОСМЫСЛЕНИЯ

В статье исследуется зависимость идейно-образной трактовки музыкального произведения М. Равеля от современного контекста. Впервые предлагается содержательное истолкование балета «Фанданго» Л. Любовича в двух ракурсах — театрально-сценическом и ритуальном. Сделана попытка раскрыть комплекс семантических значений музыкального, танцевально-пластического и сценографического текстов балета, на пересечении которых выявляется смысл художественного целого.

Ключевые слова: балет, ритуальность, символика, космогонические мифы, брачная обрядовость.

Одной из насущных проблем современной художественно-исполнительской жизни музыки является интерпретация музыкальных шедевров прошлого, способная не только реализовать композиторский замысел с наибольшей полнотой, но и актуализировать новые, созвучные уже нашей эпохе смыслы. Последние инспирированы всей совокупностью событий, умонастроений, идей и переживаний людей, живущих в современной историко-культурной реальности, т. е. отражают социально-психологическую атмосферу и дух настоящего времени.

В данном контексте востребованным, перспективным и не противоречащим оригинальному тексту методом выявления и репрезентации новых образно-содержательных пластов музыкального произведения стала визуализация. Суть ее заключается в создании такой исполнительской версии, в которой сочетаются параллельно развертывающиеся музыкальный и зрительный (чаще всего театрально-сценический или кинематографический) ряды. В результате их пересечения и создаются условия для выявления нового смысла художественного целого.