

Раздел 5. РОЛЬ ЖУРНАЛИСТА В МЕЖКУЛЬТУРНОМ ПРОСВЕЩЕНИИ АУДИТОРИИ

УДК 608579

МЕТАМОРФОЗЫ ФАНТАСТИЧЕСКОГО В «ГЕНОВЕВЕ» РОБЕРТА ШУМАНА

Антонова Н.А.

Северо-западный филиал
Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов, г. Санкт-Петербург

Статья посвящена общему анализу метаморфозы фантастического в опере «Геновева» Р. Шумана.

Ключевые слова: метаморфоза, «Геновева», Р. Шуман

Актуальность темы заключается в отсутствии аналитического обзора феномена фантастического в немецкой романтической опере.

Научная цель статьи – раскрыть специфику оперы Р. Шумана в контексте музыкального театра романтизма.

Объект исследования – опера «Геновева» Р. Шумана

Предмет исследования – специфика воплощения фантастического в опере Р. Шумана.

В истории немецкого музыкального театра романтизма единственная опера Шумана до сих пор остается в тени глубоких музыковедческих исследований. Между тем, «Геновева» написана в одно время с реформаторскими произведениями Вагнера «Тангейзер» (1845) и «Лоэнгрин» (1848). Ее образная палитра пересекается с творческими поисками немецких композиторов-романтиков. В опере Шумана «стягиваются» излюбленные темы и персонажи эпохи. Образ Геновевы восходит к идеалу «вечно женственного», фигура Зигфрида ассоциируется с образом доблестного рыцаря, воина. Голло – герой, «находящийся в системе романтического “двойного отсчета”» (М. Черкашина), балансирующий между Добром и Злом. Не обошлось здесь и без фантастических «аксессуаров» немецкой романтической оперы: чар злой колдуньи, напиток забвения, волшебного зеркала, призрака, призывающего колдунью Маргарету к раскаянию.

Шуман всю жизнь мечтал о создании оперы. Он отверг более двадцати сюжетов; среди них произведения Шекспира («Юлий Цезарь» и «Гамлет»), Гофмана («Дождь и догаресса» из «Серрапионовых братьев»), «Корсар» Байрона, «Герман и

Доротея» Гёте, «Одиссея» и т.д.¹. Работа композитора над оперой продвигалась достаточно быстро. Он писал Ф. Геббелю: «Чем дольше я читал вашу трагедию... тем живее я чувствовал, как поэзия превращается в музыку» [4, 711]. Несмотря на просьбу композитора «приложить свою сильную руку» для написания либретто, драматург не ответил на письмо Шумана и не стал соавтором оперы. Композитору пришлось самому написать либретто, где он переработал текст Геббеля, а также включил отдельные мотивы пьесы Тика «Жизнь и смерть святой Геновевы» (работой Р. Райника над текстом первых двух актов оперы он не был доволен).

Свою «Геновеву» Геббель называл «жертвенным даром духу времени» [5, с.11]. По словам А. Карельского, внимание драматурга всегда «привлекали сюжеты, в которых присутствует какая-либо психологическая аномалия, очевидный казус, парадокс» [5, с.11]. Литературовед справедливо подчеркивает, что «из всеобъемлющей любви вывести всеобъемлющее злодейство – психологическая теорема!» [5, с.27]. Геббель и Шуман по-своему доказывают «психологическую теорему», высвечивая внутренний конфликт в характере персонажа. Вывод очевиден: как и драме Геббеля, опере Шумана можно было бы дать название «Голо», в облике которого «сконцентрировались черты многих романтических героев» [7, с.292]. По наблюдению С. Питиной, «образ Голо приоткрывает новую музыкальную страницу в истории романтического героя; более полно он будет раскрыт в шумановском “Манфреде”» [7, с.292]. Действительно, Голо, как и Манфред, «ненавидит себя за то, что пороки властно повелевают им» [8, с.31].

Геббеля и Шумана особенно роднит пристальное внимание к метаморфозам, происходящим в душе Голо. В дневнике драматург пишет о том, что в трагедии он попытался «заставить этот вспыльчивый, необузданный характер совершить дьявольские поступки из человеческих побуждений. Голо любит прекрасную женщину, вверенную его попечению, и он не Вертер. Это его несчастье, его вина и его оправдание» [5, с.31-32]². В «Геновеве» Шумана Голо также совершает «дьявольские поступки из человеческих побуждений». «Тема безумного счастья, которое превращается в преступление» [3, с.105], – вот основная идея, которую Шуман и Геббель реализуют в образе Голо. По мысли В. Жирмунского, «стремление к бесконечному наслаждению связано с переступанием границы обычно дозволенного. Поэтому особенно характерной кажется психология романтических преступлений, поскольку в основе этих преступлений лежит стремление к мистическому счастью», – завершает свою мысль ученый [3, с.103]. Ф. Геббель комментирует всю «конституцию» поступков Голо следующим образом:

¹ Легенда о вартбургском состязании певцов и миф о нибелунгах, которыми интересовался Шуман, впоследствии были использованы Вагнером в «Тангейзере» и тетралогии «Кольцо нибелунга».

² В первоначальном варианте драма Геббеля завершалась сценой суда Голо над самим собой: «Глаза, что слишком много на неё и слишком мало на творца глядели, да будут выколоты...». Однако в 1851 году, согласно вкусам публики, Геббель добавил «примиряющий» эпилог.

«Есть правота своя у подлости.
 Ей нет назад дороги –
 Ей путь один: вперед! Забыть возможно ль,
 Что был ты подлецом? Так, значит, стань
 Убийцей!... Убийцей мира! Бога!»
 «Геновева», перевод А. Карельского.

Лирическая рефлексия и страстное томление, с одной стороны; честолюбивые мечты о ратных подвигах – с другой – раскрыты композитором в музыкальном портрете Голо (ария № 3, I акт). Его партия выписана с удивительной психологической достоверностью – все сильные и опасные, нежные и безжалостные черты юноши слились в многообразный спектр противоречивых помыслов, желаний и порывов. Одной из самых выразительных и устойчивых музыкальных характеристик Голо становится малый нонаккорд (D₉), которым открывается медленное вступление увертюры (c-moll). В нем, как в фокусе, представлена вся гамма чувств героя – его отчаяние, трагедия неразделенной любви. Одновременно музыкальная характеристика героя близка комплексу лирических тем Геновевы. Очевидно, Шуман «намекает» на их внутреннее родство. Мечтательность героини сродни рефлексии Голо – его томлению, тоске по несбыточному. Наиболее ярко внутренняя близость ощущается в начале их дуэта (II акт).

«Хочу того, что близко и далеко, –
 Того, что может и не может быть», – говорит Голо.

Следует отметить, что на сходство натур Геновевы и Голо в пьесе Л. Тика указывает высказывание В. Жирмунского: «В судьбе Голо и Геновевы есть какое-то тайное соответствие. Втайне Геновева любит Голо, хотя как святую хотел её прославить Тик» [3, с.107].

Развитие образа Голо в опере предельно динамично. Уже в финале I акта его музыкальная характеристика радикально преобразуется. Какие же сюжетные коллизии предшествуют этому? Зигфрид, отправляясь на войну, просит Голо позаботиться о своей жене. Геновева, для которой разлука с Зигфридом мучительнее смерти, падает без чувств, когда ворота замка закрываются за войском; в этот момент Голо тайно похищает поцелуй. Противоречивые чувства раздирают героя изнутри: с одной стороны, он ощущает свою вину перед Зигфридом, который когда-то приютил его в замке и даже доверил самое дорогое, что у него есть, свою жену; с другой – Голо не в силах противостоять безумной страсти к Геновеве. Чувства, которые он тщательно скрывал, безудержно рвутся наружу.

Невольной свидетельницей рокового поцелуя становится Маргарета, кормилица Голо. Её вкрадчивые речи заронили в сердце героя надежду: он не верит, что Геновева полюбит его, но теперь надеется на это. Метаморфозы, происходящие с Голо, обусловлены проникновением чар колдуньи во внутреннюю жизнь его души: они отравляют страстью и сердце, и разум. В музыкальном ряду это подкрепляется введением «мотива волшебства» Маргареты в партию героя. В итоге лирические высказывания Голо, где преобладают кантилена и мягкие, распевные обороты, обретают активные декламационные черты. Более того, сочетание речитации на выдержанном звуке с импульсивностью нисходящих октавных ходов, резкие тональные сдвиги придают фигурам Голо и Маргареты демонический оттенок. В сцене любовного признания Голо (II акт) очевиден фатальный перелом в облике

шумановского героя. После гневных слов Геновевы, отвергшей его чувства, он в ужасе отшатнулся не только от объекта своей любви (а теперь ненависти), но и от самого себя, как от страшной «сумрачной тайны». Его отчаяние, смятение и ненависть передано Шуманом в небольшом инструментальном отыгрыше. Проницательным комментарием Геббеля расшифровывается траектория дальнейших поступков героя: «Раз человек не может вкусить абсолютного блаженства, он жаждет абсолютного проклятия» [3, с.30].

Действие колдовских чар Маргареты распространяется и на других персонажей оперы. Создается ощущение, что герои, вовлеченные Маргаретой в сети интриг и колдовства, становятся марионетками, орудием ее мести³. Так, во II акте Геновеву пугают звуки адской песни. На её вопрос, адресованный Голо «Что происходит?», он отвечает: «Маргарета развлекает слуг своим искусством». Хоровой унисон мужских голосов в низком регистре, суровое звучание дублировок вокальной и оркестровой партий, темные блики *c-moll* сгущают зловещий колорит музыки. «Мотив волшебства» проходит в сцене обольщения Зигфрида, раненного в бою (III акт): Маргарета пытается опоить героя заговоренным зельем, а также в финале III акта, где духи, Голо, Зигфрид и его слуги оказываются во власти её чар. Мрачен тревожный мир колдуньи (№ 15). Её рассказ о вещем сне соприкасается с кругом образов романтической баллады, где зачастую весь ход таинственных событий стремительно движется к трагическому финалу. В девочке, которую она погубила во сне, в остраненной форме просматривается трагическая линия судьбы невинной Геновевы. Введение полифонического приёма развития музыкального материала, пронзительное звучание *flauto-piccolo* усиливают атмосферу тягостного ожидания. Важную образно-смысловую и драматургическую нагрузку несут стремительные динамические взлёты и спады, а также генеральные паузы всего оркестра, привносящие в музыку «зловещее молчание» (В. Бобровский), «мрачную оцепенелость» (В. Будрин).

Появление призрака Драго в финале III акта вновь сопровождает «мотив волшебства», но в измененном деформированном виде – злодеяние бумерангом возвращается колдунье. Введение Шуманом персонажа-амплуа такого плана не случайно. С одной стороны, оно отразило склонность романтиков ко всему необъяснимому, далекому, загадочному; с другой – оказалось генетически связано с традиционной оперной атрибутикой XVIII века. Тематический материал призрака весьма традиционен для оперной практики, что отмечали и современники Шумана. В его основе лежит декламация на выдержанном звуке, преобладание гармонии уменьшенного септаккорда, усиление красочной роли оркестра. По проницательному комментарию Л. Кириллиной, «призраки возникали в по-настоящему экстремальных ситуациях, и функция их была чаще охранительной, нежели губительной. Призраки – те же люди, пусть и приобщившиеся к запредельным тайнам» [6, с.61-62]. В самом деле, призрак Драго предстает в «Геновеве» для того, «чтобы восстановить попорченную справедливость (то есть обеспечить незыблемость миропорядка)» [6, с.61] и требует раскаяния

³ Когда-то Маргарета была изгнана из замка, за что мстит Зигфриду.

колдуньи⁴. Его появление разрушает коварный заговор. По воле небес Маргарета должна признаться Зигфриду в своих злодеяниях; в противном случае её ожидают страшные муки, а душа колдуньи будет вечно гореть в адском огне.

Если внутренняя деформация образа Голо происходит в первых двух актах, то перелом в сценическом ряду всего произведения связан с заключительным разделом III акта. Известно, что Шуман, в отличие от большинства современников, считал этот раздел не только кульминационным моментом всей оперы, но и поворотным этапом в развитии действия. Именно поэтому, как утверждал Р. Вагнер, «никакими силами нельзя было его [Шумана – Н.А.] уговорить переделать неудачный, нелепый третий акт; он сердился и был уверен, что я своими советами хочу испортить самые эффектные места его оперы» [1, с.85].

На первый взгляд, в произведении Шумана фантастическое не занимает столь очевидного доминирующего значения и внешнего эффекта, как, например, в драматургии опер Шпора, Вебера, Маршнера, Вагнера. Тайное проникновение злых сил в мирное течение жизни героев происходит постепенно, исподволь. Маргарета, посвященная в тайну ведовства и магических ритуалов, предстает своеобразным контактером между двумя мирами – фантастическим и реальным; ей не чужды человеческие чувства – месть, страх наказания за совершенные злодеяния. Среди наиболее важных тематических образований, связанных с фантастическим, выделяются темы колдуньи (особенно мотив волшебных чар). Вторжение лейтмотива волшебства Маргареты в музыкальные характеристики других персонажей становится ключом к пониманию его драматургической роли в художественной композиции целого.

Яркой особенностью оперы является специфика музыкальных характеристик персонажей: в «Геновеве» они оказываются подвижными, неоднозначными. Лейтмотивы в опере не всегда точно сопрягаются с определенным образом, персонажем или эмоциональным состоянием. По мысли С. Слонимского, «соотношение музыкальных тем и лейттем смысловых здесь полифоническое» [9, с.98]. Они представлены Шуманом как «музыкальное выражение развивающихся эмоций» [9, с.98]. Как отмечает С. Слонимский, в «Геновеве» было открыто, что «просто человек» далеко не прост, что индивидуальность каждого (неповторимой личности), его мир, его речь бесконечно ценны» [9, с.99]. Если в операх Гофмана, Шпора, Вебера, Маршнера, Вагнера фантастическое противостоит реальному, то в «Геновеве» Шумана фантастическое отождествляется с миром скрытых тайн и страстей Человека. Не случайно П.И. Чайковский выделял в сфере фантастики Шумана особую грань: «отображение потаённых процессов, которые протекают в душе человеческой»⁵ [2, с.47].

⁴ По своему образно-смысловому наполнению данный эпизод ассоциируется с явлением статуи Командора в финале «Дон Жуана» Моцарта. Сцена завершается весьма эффектно: Маргарета, объятая языками пламени, скрывается за кулисами.

⁵ Фантастические образы нашли наиболее яркое отражение в литературном творчестве, а также в области музыкально-критической деятельности Шумана. Что же касается музыкальных опусов, то вполне очевиден углублённый интерес автора к фантастической тематике в русле инструментальной музыки (отчасти ораториальной, но не в песнях, вокальных циклах или собственно опере) – в фортепианных опусах «Крейслериана», «Фантасти-

Список литературы

1. Вагнер, Р. Статьи и материалы / Р. Вагнер. – М.: Музыка, 1974. – 199 с.
2. Головинский, Г. Роберт Шуман и русская музыка XIX века / Г. Головинский // Советская музыка. – 1990. – № 3 – С. 46-54.
3. Жирмунский, В. М. Немецкий романтизм и современная мистика / В. М. Жирмунский. – СПб.: Аксиома, Новатор, 1996. – XL + 232 с. (Памятники и история европейского романтизма).
4. Житомирский, Д. В. Шуман. Очерк жизни и творчества / Д. В. Житомирский. – М.: Музыка, 1964. – 880 с.
5. Карельский, А. Вступительная статья / А. Карельский // Ф. Геббель: Избранное: В 2 т. – М.: Искусство, 1978. – Т.1 – С. 5-76.
6. Кириллина, Л. Русалки и призраки в музыкальном театре XIX века / Лариса Кириллина // Музыкальная академия. – 1995. – № 1. – С.60-71.
7. Музыка Австрии и Германии XIX века: учеб. пособие / Н. С. Николаева [и др.] ; под ред. Т. Э. Цытович. – М.: Музыка, 1990. – Кн. 2. – 526 с.
8. Рыбакина, Е. Музыкально-драматическая поэма «Манфред» Шумана / Е. Рыбакина // Из истории зарубежной музыки. – М.: Музыка, 1979. – Вып. 3. – С. 29-54.
9. Слонимский, С. Забытый, но живой шедевр: «Геновева» – опера Р. Шумана / С. Слонимский // Советская музыка. – 1988. – № 12. – С. 97-101.

Ант ипова Н.А. Метаморфозы фантастичного в “Генові” Р. Шумана

Стаття присвячена загальному аналізу метаморфози фантастичного в опері “Геновева” Р. Шумана.

Ключові слова: метаморфоза, “Геновева”, Р. Шуман

Antipova N.A. Metamorphosis of fantastic in Schumann’s opera “Genoveva”

The article is devoted to the global analysis of metamorphosis of fantastic in Schumann’s opera “Genoveva”.

Key words: metamorphosis, “Genoveva”, R. Schumann

Пост упила в редакцию 04.09.2008 г.

ческие пьесы», «Ночные пьесы», а также в его одноименных циклах для других инструментов. Осталась не воплощенной в жизнь мысль Шумана о создании фантастической оперы на сюжет Гофмана.