

УДК 78.071.1+782.1

*Чжан Кай***ТЕМПОРАЛЬНОСТЬ КАК УСЛОВИЕ СТИЛЕВОЙ
ХАРАКТЕРИСТИКИ ПОЗДНИХ ОПЕР Р. ШТРАУСА:
ОПЫТ МУЗЫКОВЕДЧЕСКОГО ДИСКУРСА**

В статье предлагается обновленный подход к изучению позднего оперного творчества Р. Штрауса, основанный на привлечении темпоральных характеристик. Определяются терминологические позиции понятия «современный». Используется актуальный опыт музыковедческого дискурса, определяются эстетические тенденции эволюции позднего стиля Р. Штрауса. Ставится вопрос о значении комической эстетической тенденции в развитии современного музыкального театра.

Ключевые слова: оперная поэтика, стиль, темпоральная антиномичность, позднестилевое композиторское мышление.

Рихард Штраус являлся классиком современности для своих соотечественников и современников, людей своего времени; он предстает современным классиком в контексте культуры XXI столетия. В этом отношении, в связи с выражением классической парадигмы европейской музыкальной традиции, особенно показательным становится поздний период творчества композитора, всецело отданный театру, оперному искусству и оперным героям, словно возвращающимся со страниц барочных оперных произведений в пространство оперной поэтики последнего немецкого романтика.

С точки зрения взаимодействия и взаимоперехода понятий о последнем и начальном, можно говорить о «трех возрастах» «позднего», «последнего» Штрауса как о соприсутствии в судьбе композитора художественно-символической, биографической и аксиологической временных констант: времени, что принадлежит музыке, ею завершается и освобождается от прямой хронологической зависимости: времени, которое принадлежит личной судьбе и остается сокрытым, зажатым в ее всегда драматических индивидуальных границах; наконец, времени как принципиально незавершаемого стадийного процесса становления, понимания и интерпретации творческого человеческого опыта,

Последний аспект позднестадийного творчества Р. Штрауса объясняет активное возрождение его оперных произведений на сценах европейских театров, а также свободу их режиссерских прочтений и представлений, в некоторых случаях не только оправданную, но и

художественно-ожидаемую (как, например, постановка Торнстоном Фишером в 2014 году оперы «Дафна» на сцене дрезденской Земпер-оперы в рамках Дней Рихарда Штрауса, приуроченных к 150-летию юбилею композитора).

В каком случае нравственные установки и эстетические потребности, то есть сложные духовные усилия композитора могут быть избраны центральной исследовательской проблемой, представлять ядром научной музыковедческой теории? В том, когда актуальным становится определение их значения в новом контексте художественной традиции, в том числе в новом культурно-историческом контексте развития музыкального театра. Главные идеи оперного творчества Р. Штрауса, как и эстетические сверхзадачи его композиторской поэтики в целом, способствуют созданию новой концепционной логики музыкально-театрального представления, основанной на сложных, антиномичных, иногда парадоксальных отношениях композитора со временем.

Отношения человека к феномену времени выражают первую и основную «экзистенциальную дихотомию» — «разлад в природе человека», порождающий противоречия его существования, «которые человек не в силах разрешить, но на которые он может реагировать по-разному, в зависимости от своего характера и культуры» [4, с. 62]. Сопряженная с антиномией жизни — смерти, «экзистенциальная дихотомия» человеческого времени обусловлена тем, что «короткая протяженность жизни человека не позволяет ему реализовать все заложенные в нем потенциальные возможности человеческого существа как представителя рода, даже в самых благоприятных условиях. Исходя из этого, можно заключить, что человек мог бы участвовать в процессе исторического развития человека только в том случае, если бы время жизни индивидуума равнялось времени жизни всего человечества» [4, с. 63].

А. Ставиченко убеждается в темпоральной антиномичности композиторского метода Штрауса, поскольку он «как бы «растягивается» двумя векторами, один из которых обращен в прошлое, другой — в будущее». Однако данными векторами она не довольствуется, поскольку отмечает, что «...обладая потрясающей гибкостью ума, Штраус быстро и легко впитывал все современное» [3, с. 49–50]. А подводя итоги своим темпоральным наблюдениям, в заключении исследования замечает, что «в операх Штрауса есть... особенности, которые их объединяют, «сшивают» в единый метатекст, раскрываю-

ший унікальність оперного достояння композитора. Сама головна з них — це сучасність цих опер, причому сучасність суцільно виключительного властивості» [3, с. 163–165].

Сочувствувачливо вказуваючи на те, що, проходячи крізь пізній — останній — період свого творчості, «пожилий музикант дивиться на свою пройдену творчу життя як на вже здійснений факт світової історії культури» [3, с. 126–127], Ставиченко, шляхом широкого контекстуального вивчення **всього** оперного творчості Рихарда Штрауса виявляє, яким шляхом пройдене музичальним мистецтвом світова історія обертається здійсненим фактом творчої життя німецького композитора. І підштовхує її до такого способу музикознавчої інтерпретації навіть не особа еволюційна природа музичального мислення Штрауса, а тривожна розгубованість в його долі життєвої пристосувальної прагматики і естетично вільних, безкорисливих мистецтвенових ідеалів.

Личність композитора справедливо вважають «легендарно парадоксальною»: його «довгий життєвий і, головне, творчий вік прийшов на період сильніших потрясінь во всіх сферах — від політики до мистецтва. Але його істинна неповторність заключається в тому, що він не змінював основам своїх мистецтвенових принципів. Штраус, переживши і початок, і кінець імперського режиму, і революції, і світові війни, і народження, і швидке розвиток музики ХХ століття, залишився все ж в столітті ХІХ — золотим століттям культури» [3, 49–51]. Але тому необхідним стає аналіз створеного самим композитором «синтезу часу», захищеного позачасними категоріями краси і порядку, відповідно спрямованого до античному розумінню прекрасного, до феномену калокагатії.

Відзначимо справедливо посилене уваження дослідницьки лібретто, яке завжди було отправним пунктом оперної поезії Рихарда Штрауса, аж до самостійно здійсненого і літературно оформленого перекладу лібретто «Дафні». В сферу аналітичного широко порівняльного вивчення потрапляють не тільки останні опери Р. Штрауса, але і ранні, і центральні оперні твори, тому можна говорити про відображення в дисертації цілої еволюції і оперного методу композитора і в зв'язі з ним жанрово-стильових пріоритетів західноєвропейської опери і морально-естетичних ідеалів німецької музичальної культури. Во всякому випадку, саме до останніх спрямовано цитуване дисер-

танткой высказывание Р. Штрауса: «После рождения немецкой музыки у Иоганна Себастьяна Баха, после откровения человеческой души, которого искали все философы со времен Платона, в моцартовской мелодии, после великолепия бетховенской симфонии драматург и музыкальный философ Рихард Вагнер в языке современного оркестра, в германо-христианском мифе, возродившемся в совершенных музыкально-драматических произведениях, завершил трехтысячелетнее развитие культуры» [3, с. 78–79]. В приведенный композитором ряд имен Ставиченко смело может включить и имя самого Штрауса, подобно тому, как указывает на композиторскую эго-рефлексию, метод автоцитации по отношению к музыкальной полистилистике, многокомпонентной стилистической контаминации в поздних штраусовских операх.

Ключевые категориальные позиции образуют сквозную понятийную антиномию исследования, поскольку объединяются в две поляризованные и взаимообусловленные группы. К первой относятся категории современности, модерна, новой музыки, причем явно доминирующим становится представление о современном, которое согласовывается с мнением, художественными установками и самого Штрауса, и ведущих исследователей его творчества. Вторую представляют понятия о завершении, о замыкающем творческом этапе, о позднестилевом композиторском мышлении, о последних жизненных человеческих испытаниях, и в этом ряду определяющим становится слово «последний»; оно принимает на себя основную семантическую нагрузку в словосочетании «последний романтик», которое в силу этого окончательно переходит в разряд эстетических метафор, уклоняясь от функции стилового определения, скорее указывает на то, что сам Штраус называл «вальсовыми небесами».

Еще одной понятийной скрепой концепции исследования, причем также с элементами антиномичной игры, становятся определения «греческий германец» или «немецкий грек», адресованные Штраусом самому себе. Весьма показательное, данное самоопределение побуждает диссертантку, во-первых, обособить и успешно обсудить значение античной темы в творчестве Штрауса, во-вторых, определить в качестве ведущего в позднем творчестве Р. Штрауса мотив «бегства от реальности». В связи с ним А. Ставиченко пишет: «В «Дафне» и «Любви Данаи» звучит и очень личностный для жизни Штрауса 1930–40-х годов мотив: мотив побега от реальности... В «Данае» герои, оказавшись в новых условиях, силой своей любви создают

собственный маленький мир и обретают в нем покой. Иначе совершается такой уход в «Дафне». Здесь Штраус уже не ищет для своей героини возможностей достижения гармонии в мире людей. Все, что остается Дафне, — это совершить переход в мир природы, где нет человека, а значит, ей ничего не угрожает» [3, с. 131].

Действие данного мотива проявляется и в следующей, уже неантичной, опере «Каприччио», однако, и именно в связи с данной оперой, нам представляется, что главенствующим в жизни и творчестве «позднего» Штрауса становится *мотив побега в новую реальность*, придуманную, сконструированную им самим, мотив бегства в то место, которого нет, то есть мотив утопии, который в силу комического наклонения двух из трех поздних опер легко трансформируется в мотив антиутопии. А если учесть многообразную активность в оперной поэтике Р. Штрауса упомянутого в диссертации мотива игры, то остается только пожалеть, что диссертантка не сочла существенной ту параллель, которая возникает между творческими судьбами и художественно-эстетическими исканиями Рихарда Штрауса и Германа Гессе, между музыкально-театральными трагикомедиями Штрауса и интенционально трагическим миром вымышленной Гессе Касталией...

В предисловии к изданию избранной прозы Гессе (1977) С. Авринцев выводит культурологические умозаключения, которые могут быть переадресованными Р. Штраусу:

«Перед лицом темного варварства, отнявшего у писателя его родину, Гессе собирает все свои духовные силы ради выявления смысла культуры, как он его понимал. Так начинается последний период творчества Гессе, давший самые зрелые и самые светлые его произведения. Жалоба непонятого романтического юноши, так часто звучащая в его книгах, навсегда умолкает. Ее сменяет бодрость классической музыки. «Будь то грация менуэта у Генделя или Куперена, или сублимированная до нежного жеста чувственность, как у многих итальянцев или у Моцарта, или тихая, сосредоточенная готовность к смерти, как у Баха, — это неизменно некое противление, некая неустрашимость, некое рыцарство, и во всем этом отзвук сверхчеловеческого смеха, бессмертной ясности» — читаем мы в «Игре в бисер» [1, с. 16].

Как нам кажется, не стоит в качестве музыковедческой задачи, сформулированной среди прочих во введении, с протокольной жесткостью выводить отдельную задачу «анализа реальных фактов сотрудничества Р. Штрауса с нацистской партией», тем более что

анализ в качестве актуальных для сегодняшней действительности *фактов оперного творчества* композитора служит если и не защитой от обвинений его в идеологической близорукости и политическом житейском конформизме, то, во всяком случае, обнаружению той художественной реальности, к которой он стремился как к наиболее подлинной, как к «музыкальным небесам». И это достаточное для музыковеда «самооправдание Штрауса», освобождающее от необходимости специального расследования политических обстоятельств его жизни.

Успешность современных постановок опер Р. Штрауса зависит от ряда факторов. В том числе от *стилевой атрибуции* текста оперного произведения в его целостности.

Проекция категории современности в область музыкального языка не дает окончательной ясности, даже усиливает впечатление таинственности, зашифрованности некоторых мыслей, если не сопрягать ее с аналитически углубленными характеристиками композиторского авторского стиля. Например, уравнением с тремя неизвестными предстает следующая мысль: «К последним операм Штрауса его музыкальный язык прошел исключительный путь развития, хотя и здесь мы наблюдаем высшую логику движения по единому вектору» [3, с. 168].

Критикуя тех авторов, которые ограничиваются причислением Штрауса к романтикам (к «последним романтикам»), не углубляясь в анализ и данной стилевой дефиниции и соответствующих ей параметров музыкального мышления композитора, Ставиченко также весьма часто довольствуется констатирующими суждениями, подобно следующему: «В операх Штрауса дошел до апогея романтический интерес к истории» [3, с. 51].

Следовательно, нужна специальная теоретическая апробация категории стиля в ее продуктивном приложении к творчеству Штрауса; обращение к ней не только укрепило бы и сделало более *научно осознанным* музыковедческий дискурс современных аспектов оперной традиции. Важное место в музыковедческих разработках критериев оценки места и значения творчества композиторов прошлого в контексте современного оперного репертуара занимают номинации стилевых направлений, апробированных данным творчеством. Причем данные номинации должны предусматривать индивидуальный характер стилевой интерпретации, избранной, созданной композитором. Так, автор исследования замечает, что «при всей игре со сти-

лями Штраус сохраняет собственный творческий облик, что характерно для всех его опер после «Гунтрама». Именно эта способность определяет самобытность его таланта. Вероятно, автор подразумевает особую стилевую способность Штрауса, но ее возможную характеристику подменяет указанием на «исторический метод» композитора, причем и здесь возникает некоторая неточность. А. Ставиченко пишет: «Ариадна на Накосе» является своего рода «лекцией» по истории оперы XVIII века, ведь здесь соседствуют две главенствующие в ту эпоху жанровые модели: опера буффа и опера сериа» [3, с. 72]. Как нам кажется, представлять всю историю оперы всего XVIII века как «соседство» двух данных жанровых форм несколько опрометчиво и ведет к значительному упрощению данной истории.

Обращение к опере «Интермеццо» позволяет убеждаться в том, что композитор настойчиво пытался отыскать «новый тип игровой оперы». Идя по данному пути, Штраус испытывает на себе всю притягательность комического жанра, комической гротесковой эстетической сферы музыкального театра. Но и современный оперный театр с его режиссерско-постановочной стороны также явно проявляет тяготение к снижающим комедийно-фарсовым эффектам, иногда в ущерб драматической выразительности музыкального текста оперы. Актуальность комического для Р. Штрауса обуславливалась тем, что «комический жанр являлся практически антиподом музыкальной драмы, сформировавшейся в творчестве Вагнера, поскольку в тех пунктах, где у Вагнера стоял «плюс», в комической опере, как в зеркальном отражении, был поставлен «минус». Поэтому идея избавиться от «вагнеровского музыкального панциря» посредством освоения жанра комической оперы выглядела более чем логичной». Однако как мог Штраус освободиться от «вагнеровского панциря» в комической опере, если он следовал комическому жанру «тоже вагнеровского толка» [3, с. 161]?

В целом же, признаем, что позднее оперное творчество Р. Штрауса побуждает к весьма трудным вопросам профессионального музыковедческого и повседневного социокультурного сознания. Причем ответ на эти вопросы нужно искать вместе с композитором, прислушиваясь к уже предусмотренным — предслышанным — им ответам, тем самым вступая на тот путь понимающего познания, который остается теоретически магистральным для так называемой «философии жизни», следовательно, может выступать таковым и для «онтического» музыковедения — для «музыкологии жизни». А содержание понима-

ния в этом случае можно представить, идя за мыслями Вильгельма Дильтея, как сплав, переплетение переживания чувственных образов и интеллектуального созерцания символов. «В камне, мраморе, музыкальных звуках, в жестах, почерке, поступках, в хозяйственном порядке и настроениях, — пишет Дильтей, — взывает к нам человеческий дух и требует истолкования... Если я хочу понять Леонардо, то этому одновременно сопутствует интерпретация поступков, картин, образов и сочинений, слитых в единый гомогенный процесс...» [2]. Комментируя эти слова, один из современных герменевтиков замечает, что чем больше интерес (целестремленное напряженное внимание) исследователя, тем глубже понимание; чем глубже эмоциональное отношение, любовь, эмпатийная привязанность к предмету анализа, тем более разносторонней и объективной будет и его интерпретация.

Именно благодаря сочетанию способностей к глубине понимания, порожденной особым интересом, и к творческому сочувствию, пробужденному доверительным отношением к человеческой нравственности, музыковедческой рефлексии удастся достичь разносторонней и объективной интерпретации оперного творчества Р. Штрауса, создать эстетически продуктивный, музыковедчески оправданный исторический портрет великого немецкого композитора.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверинцев С. Путь Германа Гессе. Предисловие к изданию избранной прозы / С. С. Аверинцев // Г. Гессе. Избранное ; [пер. с нем. : авт. предисл. С. Аверинцев ; авт. примеч. Р. Каралашвили]. — М. : Худож. лит., 1977. — С. 5–19.
2. Одуев С. Герменевтика и описательная психология в «философии жизни» Вильгельма Дильтея / С. Ф. Одуев // Герменевтика: история и современность. — М. : Мысль, 1985. — С. 97–120.
3. Ставиченко А. Последние оперы Рихарда Штрауса (к проблеме типологии поздних этапов в искусстве) / Анна Валериевна Ставиченко : дис. ... канд. искусствоведения по специальности 17.00.03 — Музыкальное искусство. — Киев, 2014. — 188 с.
4. Фромм Э. Человек для себя / Э. Фромм. — М. : АСТ; Мн. : Харвест, 2006. — 352 с.

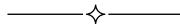
Чжан Кай. Темпоральність як умова стильової характеристики пізніх опер Р. Штрауса: досвід музикознавчого дискурсу. У статті пропонується оновлений підхід до вивчення пізньої оперної творчості Р. Штрауса, заснований на залученні темпоральних характеристик. Визначаються термінологічні позиції

поняття «сучасний». Використовується актуальний досвід музикознавчого дискурсу, виявляються естетичні тенденції еволюції пізнього стилю Р. Штрауса. Ставиться питання про значення комічної естетичної тенденції у розвитку сучасного музичного театру.

Ключові слова: оперна поетика, стиль, темпоральна антиномічність, пізньостильове композиторське мислення.

Zhang Kai. Temporality as a condition of stylistic characteristics of the Richard Strauss' later operas: the experience of musicological discourse. The article presents an updated approach to the study of late operatic works by Richard Strauss, based on the involvement of the temporal characteristics. The terminological position of concept of «contemporary» is determined. The actual experience of musicological discourse is used, the aesthetic trends in the evolution of the Richard Strauss's late style are defined. The question of the significance of the comic aesthetic trends in contemporary musical theater is raised.

Keywords: opera poetics, style, temporal antinomy, later-style composer thinking.



УДК 78.03/782.1

Чжи Инь

РИТОРИЧЕСКИЕ ИСТОКИ РЕЧИТАТИВНЫХ ФОРМ В ОПЕРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ К. МОНТЕВЕРДИ

В статье рассматриваются стилистические условия развития речитативной формы пения в оперном творчестве К. Монтеверди. Аналитическим путем доказывается связь речитативных интонационных формул с музыкально-риторическими фигурами. Выявляются эмоциональные предпосылки, образные условия введения речитативных формул в вокальный язык опер Монтеверди. Также определяется воздействие на речитативный строй пения специфического оперного словесного текста.

Ключевые слова: Монтеверди, опера, речитативные формулы.

В опере возникает и вместе с ней развивается особое речитативное слово, то есть особая разновидность словесного высказывания, подчиненная принципам музыкального произношения, вместе с тем эти принципы обуславливающая. Потребность в таком слове стала одной из главных причин появления оперного жанра и сопутствующего ему ораториального пения в Италии. А возникает данная по-