

ТЕМА АНТИЧНОСТИ В НЕМЕЦКОЙ КУЛЬТУРЕ НА ПРИМЕРЕ ОПЕРЫ РИХАРДА ШТРАУСА «ДАФНА»

Интерес к античности является неотъемлемой чертой немецкой культуры, в особенности в период второй половины XVIII — начала XIX вв. Во многом именно благодаря немцам современная Европа открыла для себя Древнюю Грецию: основоположные работы по античной культуре и истории принадлежат немецким учёным. Начало научному осмыслению древнегреческого наследия положил Иоганн Винкельман. Его труд «История искусства древности» («Geschichte der Kunst des Altertums», 1763) стал первым примером изложения истории искусства в его целостности. По словам Шеллинга, «своим учением он (Винкельман) заложил основу той всеобщей системы познания и науки о древности, которую стали разрабатывать позже. Ему первому принадлежит мысль рассматривать произведение искусства по законам вечных творений природы».

Античную «эстафету» подхватил Готхольд Эфраим Лессинг. В его работах «Лаокоон, или О границах между живописью и поэзией» (1766) и «Гамбургская драматургия» (1767–1769) отражены взгляды писателя на греческую трагедию, поэзию и философию Аристотеля. Вслед за этим началось «открытие» немецким читателям произведений Гомера, а также Вергилия и Овидия. Иоганн Генрих Фосс своими переводами на немецкий язык сделал античную классику доступной широкой аудитории, а Иоганн Генрих Гердер в работах «Греческая антология», «Гомер — любимец времени» (1795) и других дал древнегреческому наследию художественную и научную оценку.

Влияние античности в полной мере ощущал на себе и Иоганн Гёте, которого современники даже почтительно называли «олимпийцем». Эллинизм Гёте нашёл своё отражение не только в конкретных произведениях («Ифигения»), но и в его взгляде на мир и на человека: писатель призывал каждого быть в душе хотя бы немного греком. При этом «грек» понимался Гёте как всесторонне развитая

свободная личность, способная нести ответственность за свои поступки перед собой и перед обществом.

Вопрос «Греция — Германия» активно изучался также с точки зрения философии. В частности, Гегель заявил о существовании лишь двух философских народов: древних греков и современных ему немцев. В противовес этому «состояние этой дисциплины и смысл понятия “философии” у других народов показывают, что название, правда, у них сохранилось, но получило другой смысл, и сам предмет захирел и исчез, так что от него едва осталось воспоминание или смутное представление» («Энциклопедия философских наук», 1817).

Далее концепция взаимосвязи античной и немецкой культур приобрела особую популярность благодаря Ницше — прежде всего благодаря его работе «Рождение трагедии из духа музыки» (1872). Важным моментом является то, что Ницше и его последователи рассматривали данный вопрос как жизненно важный для немецкого искусства. «При действительном прочтении этой книги им станет до изумительности ясным, с какой строго *немецкой* (курсив мой — А. С.) проблемой мы здесь имеем дело, поставленной нами как раз в средоточие немецких надежд, как точка апогея и поворота» [6, с. 1].

Источником мудрости и вдохновения древняя Эллада была и для философа музыки Вагнера: «В трагедии грек находил самого себя, самую благородную сторону своего “я”, слившуюся с благороднейшими сторонами коллективной души всей нации. В ней он интерпретировал пророчество Пифии — он являлся богом и жрецом в одно и то же время; богочеловек, он тесно сливался с общиной, подобно стеблю растения, включающему множество жил и артерий, который вырастает из земли, стройно поднимается ввысь, чтобы нести прекрасный цветок, распространяющий в вечность свой дивный аромат. Таким цветком являлось произведение искусства, и аромат его — греческий дух, который нас теперь еще опьяняет и увлекает до того, что мы предпочли бы быть полдня греком, имея перед глазами их трагические произведения искусства, чем быть вечно богом, но не из числа греческих» [1, с. 3].

Античность нашла своё отражение не только в немецкой литературе и философии, но и в архитектуре немецких городов — и, возможно, ярче всего именно в родном городе Штрауса, Мюнхене. Например, Королевская площадь (Königsplatz) в баварской столице, по замыслу Людвига (тогда ещё кронпринца, а впоследствии короля Баварии), и, вслед за ним, основателя стиля «неогрек» Лео фон Кленце, должна была стать площадью культуры в «Новых Афинах на Изаре». Строение площади напоминает античный форум.



Королевская площадь в Мюнхене

Если вспомнить в связи со всем этим о классическом образовании Штрауса и о его юношеском восторге от путешествия в Грецию, столь глубокий интерес композитора к античности выглядит весьма закономерным.

Восприятие античности было одной из основных вех в становлении мировоззрения Штрауса. Уже на склоне лет, в 1949 г., композитор неслучайно назвал себя «греческим германцем» (также в письмах композитора фигурирует определение «немецкий грек» — видимо, художественное причисление себя к этим двум великим культурам было для композитора настолько равнозначным, что выделение одной из наций как главенствующей было для него не принципиальным). Увлечение же музыканта миром Древней Эллады началось ещё в 1891–1892 гг., во время его поездки в Грецию. Тогда, согласно свидетельствам композитора, он впервые ощутил себя «немецким греком»: «Любовь к Греции и к античности осталась во мне и постоянно лишь возрастала, с тех самых пор, когда я <...> в 1892 году <...> провёл три недели в Греции. С момента, когда я впервые увидел Корфу и синие горы Албании, я стал и остался донныне немецким греком, как я могу это видеть, оглядываясь

назад на своё творческое наследие: ведь “Электра”, “Ариадна”, “Елена Египетская”, “Дафна” и “Любовь Данаи” были жемчужинами моего преклонения перед гением греческого народа <...>. Греция была счастливой почвой, на которой произросла культура, <...> которая благодаря Данте, Микеланджело, Рафаэлю, Шекспиру, Канту, Шопенгауэру, Шиллеру и многим другим, до последней вершины, Гёте, подарила человечеству вечную ценность духа» [13, с. 5–6]. Композитор рассуждает также о взаимосвязях между эллинизмом и музыкой — прежде всего немецкой: «После рождения немецкой музыки у Иоганна Себастьяна Баха, после откровения человеческой души, которого искали все философы со времён 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 трёхтысячелетнее развитие культуры» [13, с. 5–6].

Как видно, в системе взглядов на искусство Вагнер был для Штрауса вершиной, на которой сходились все пути предшествующих художественных эпох. Однако основой, на которой впоследствии возвысилась эта вершина, неизменно оставалось искусство древних греков. Штраус писал об этом в письме, датированном 9-м декабря 1892 г., завершая свой рассказ о впечатлениях от посещения Афинского музея: именно там «впервые получаешь полное представление об общем развитии пластического искусства греков. <...> Как греки постепенно оживляли эти застывшие формы, как выразительность образов становилась всё более характерной, как из радости постоянно развивающихся технических навыков возникала экспрессия, <...> чтобы постепенно модифицироваться в наивысшую красоту — от скульптуры к музыке, от эллинистической радости бытия к христианству, <...> от олимпиады к Байройту (курсив мой — А. С.)» [8, с. 532].

Греческий мир означал для Штрауса идеал всестороннего образования людей в обществе, возможного только в гармонии природы и культуры, искусства и науки. Миф, в свою очередь, виделся им в качестве возможности выразить современным — в том числе музыкальным — языком понятия, заложенные древними греками, в фундамент европейской культуры. В своих комментариях ко «Всемирной истории оперы и народного театра в Австрии» Грегора Штраус писал об «освобождении и осуществлении мифа в современном оркестре: Психология “говорящего» оркестра”, начиная с Вебера, Берлиоза, Р. Вагнера и Р. Штрауса» [8, с. 533]. Неудивительно, что



А. Ватто. Паломничество на остров Киферу

Штраус неоднократно обращался к самому логичному способу претворить античное наследие — к сюжетам и самой эстетике древнегреческих мифов. Призыв Гуго фон Гофманстала, с которым драматург обратился к композитору в период их сотрудничества, мог бы стать девизом существенной доли всего композиторского творчества Рихарда Штрауса: «Давайте писать мифологические оперы: это самая правдивая из всех форм, поверьте мне» [7, с. 83].

Рихард Штраус впервые обратился к античному наследию в семнадцатилетнем возрасте: в 1881 г. юный композитор написал музыку к хору из «Электры» Софокла. В 1890 г. он отредактировал «Ифигению в Тавриде» Глюка для Веймарской герцогской капеллы. Спустя десять лет композитор принялся за свой первый серьёзный проект, связанный с античным миром: трёхактный балет «Кифера» (Kythera), сохранившийся лишь в черновике. Художественным импульсом к написанию балета стала картина Антуана Ватто «Паломничество на остров Киферу» (L'embarquement pour Cythere, 1717), которую композитор увидел в Лувре в феврале 1900 г.

Как и полотно Ватто, балет не является попыткой воссоздать времена Древней Греции. В то же время всё в нём пронизано культом Афродиты: ведь, согласно мифу, греческая богиня любви

и красоты родилась из пены морской близ острова Кифера. Там же находился храм богини, один из самых древних и священных для эллинов. Кроме того, второй акт балета — это комическая инсценировка мотивов древнегреческой мифологии: знать конца XVIII в., итальянская труппа комедиантов и крестьяне острова Кифера передеваются в Афродиту, Адониса и других персонажей античных мифов. Как видно, в неизданном балете, принадлежащем к раннему периоду творчества Штрауса, наметилась не только мифологическая, но и комическая линия.

В 1909 г. композитор создал одну из своих самых известных и исполняемых опер: «Электру». Новый опус на древнегреческий сюжет стал первым опытом творческого тандема Рихард Штраус — Гуго фон Гофмансталь. Результатом сотрудничества с Гофмансталем стали и другие оперы, связанные с античными мифами: «Ариадна на Наксосе», «Елена Египетская», а также наброски либретто оперы «Любовь Данаи», изначально носящей название «Даная, Или брак по расчёту». Гофмансталь был также задействован в обработке балета Бетховена «Творения Прометея», который был переработан Штраусом в праздничное представление с танцами и хорами «Руины Афин» (*Ruinen von Athen*, 1924) специально для Венской Национальной оперы, директором которой композитор в то время являлся. Одна из тем, созданных для балета, но так в него и не вошедшая, стала начальной темой Второго фортепианного концерта, написанного для Пауля Витгенштайна.

«Дафна»: художественная реализация самоопределения Штрауса как «немецкого грека»

Античный сюжет вновь привлёк Штрауса в 1935 г. Вместе со своим новым либреттистом, Йозефом Грегором, композитор принялся за написание «Дафны». Первый набросок текста был сделан 21 июня 1935 г., в канун самого длинного дня в году, когда Аполлон совершает самое длительное путешествие по небесам. Грегор так описал будущую оперу: «Дафна. Одноактная трагедия с танцами и хорами. Удивительный греческий ландшафт. Люди тождественны природе и богам! Старый Пеней — одновременно река и живущий у реки, поющий рыбак. Гея — его жена, и одновременно прекрасная, зеленеющая земля на берегах Пенея». Через несколько недель Грегор предложил Штраусу краткую версию сценария.

7 июля Штраус выбрал этот сценарий для своей будущей оперы. Идея настолько захватила его, что он попросил Грегора приступить к работе над «Дафной» параллельно с «Днём мира»: «Отправьте мне как можно скорее несколько сцен из “1648” и, если возможно, что-нибудь из Дафны тоже» [73, с. 30]. Ещё ранее Грегор был приглашён в Гармиш для работы над либретто «1648». Прибыв на виллу Штрауса 30 июля, по просьбе композитора он начал интенсивную работу над либретто не только «1648», но и «Дафны».

Черновики в откорректированной и доработанной версии были сведены вместе летом 1935 г., в Гармише. Грегор работал над текстом с невероятной интенсивностью: уже в сентябре того же года он представил Штраусу первый вариант либретто. Черновой вариант либретто Грегор также показал Цвейгу — до этого Цвейг не знал о появлении замысла нового произведения. Впервые Грегор сообщил ему о новой работе в письме от 31 июля: «Моя Дафна продвигается хорошо, я вышлю Вам что-нибудь из неё, как только придам ей цельную завершённую форму» [10, с. 35.]. Грегор показал Цвейгу эскизы «Дафны» 31 августа, в Вене. В отличие от набросков «Дня мира», которые Цвейг подверг лишь общей критике, «Дафна» стала поводом для длительной и развёрнутой дискуссии. В частности, именно Цвейгу принадлежит идея ввести в оперу развёрнутый монолог Дафны.

Первый сведённый и подправленный Цвейгом вариант либретто Грегор отправил Штраусу 3 сентября 1935 г. Штраус назвал его «весьма хорошим», однако отметил, что «желательна была бы более чёткая драматическая концентрация в действии и языке» [10, с. 306]. Чуть позже Штраус написал своему либреттисту, что «всё это написано, но не увидено на сцене!» [10, с. 306]. Эти слова композитора даже вызвали конфликт между ним и Грегором: «Пьеса (имеется в виду либретто — А. С.) написана в истинном и неподдельном вдохновении и нашла восторженные отзывы не только у нашего друга (Цвейга), но в равной степени и у ряда очень строгих людей, которых мне есть за что уважать» [10, с. 306]. Штраус был вынужден деликатно успокаивать Грегора. В результате появился второй вариант текста, который Грегор отправил Штраусу в середине января 1936 г. На этом этапе Штраус начал обсуждать либретто с режиссёром Лотхаром Валлерштайном¹. Он также

¹ Лотхар Валлерштайн (Lothar Wallerstein, 1882, Прага — 1949, Новый Орлеан) — американский режиссёр, дирижёр и оперный директор. С 1927 по 1938 гг. режиссёр и директор Венской Государственной Оперы. После

инициировал знакомство Валлерштайна с Грегором.

В письме от 6 января 1936 г. Грегор писал Штраусу: «Я ввёл Гею, иначе там (в опере — А. С.) не было бы сильного женского голоса. Этот образ впоследствии повлияет на судьбу дочери. Если она Вам не нравится, её можно убрать» [10, с. 306]. В первом варианте либретто было два переодетых людьми бога: Аполлон, одетый как пастух коров, и Зевс, одетый как пастух свиней. Рассматривалось также и введение образа Гермеса, который должен был разоблачить Левкиппа, в женском наряде проникшего в близкое окружение Дафны. Штраус назвал его «неудавшимся Вотаном» (письмо от 15 сентября 1935). Известно также, что Грегор представлял Аполлона баритоном, тогда как Штраус, несмотря на свою нелюбовь к тенорам, написал для него и Левкиппа теноровые партии.

В середине апреля в Гармише состоялась вторая персональная встреча Грегора со Штраусом для работы над либретто. По свидетельству Карла Бёма, которому впоследствии будет посвящена «Дафна», во время его визита в Гармиш он наблюдал, как Грегор на верхнем этаже виллы переписывал текст на чистовик, а Штраус на первом этаже сразу сочинял музыку к уже готовым сценам. В мае 1937 г. Штраус обратился за советом по поводу финала оперы к Клеменсу Краусу. Краусу больше нравился первый вариант либретто, где в конце заключительной сцены превращения Дафны в лавровое дерево появляются пастухи, поющие гимны. Штраус же понимал предельную драматургическую важность этой сцены и решил закончить оперу по-другому. Из письма Грегору от 12 мая 1937 г.: «Мы пришли к решению, что после ухода Аполлона на сцене не должны появляться человеческие существа, за исключением Дафны; никакого Пеня, никаких солистов, никакого хора — словом, никакой оратории: всё это было бы ослаблением (драматургии — А. С.). На последних словах Аполлона Дафна медленно поднимается над трупом Левкиппа, окидывает Аполлона удивлённым взглядом, и, когда тот уходит, хочет следовать за ним, однако после нескольких шагов неожиданно остаётся на месте, словно пустив корни. И так происходит — при лунном свете, но совершенно зримо — с ней чудо превращения: только с одним оркестром! В крайнем случае, Дафна произносит во время превращения ещё несколько

аншлюса Австрии из-за своего еврейского происхождения был вынужден покинуть страну. Основал оперную школу в Гааге, однако в 1940 г. эмигрировал в США. С 1941 по 1946 гг. был директором Метрополитен Опера в Нью-Йорке.



Т. Шассерио. Аполлон и Дафна

слов, которые прерываются и переходят бессловесную мелодию! Возможно даже без этого!..» [10, с. 307]. Грегор согласился на такие изменения.

Партитура оперы, получившей подзаголовок «буколическая трагедия», была завершена 24 декабря 1937 г. в Таормине. Штраус работал над завершением оперы — в частности, над ставшей впоследствии очень известной сценой превращения Дафны — в атмосфере пропитавшегося античной культурой города. Интересно, что в 1943 г. Штраус использовал текст финального хора в произведении «У дерева Дафны» для двойного хора и хора мальчиков а капелла, в котором задействованы темы оперы, и посвятил его хору Венской Государственной Оперы.

Импульсом к обращению к мифу о Дафне для Грегора стала литография Теодора Шассерио «Аполлон и Дафна» (1845 г.).

Либреттист увидел в ней уход от традиционной буколической трактовки мифа об Аполлоне и Дафне с последующей проекцией в русло романтической эстетики. Грегор перенял этот романтический дух и воплотил его в собственном произведении. Его Аполлон — романтический герой, раздираемый противоречиями.

Любовь бога-олимпийца к смертной Дафне непременно ведёт к катастрофе. Сам Грегор проводил параллели между образом Аполлона и вагнеровским Тангейзером: внутренне расколотые конфликтующими желаниями, оба героя нуждаются в искуплении и прощении. Ярчайшим контрастом к образу Аполлона выступает образ Дафны. Она олицетворяет собой невозмутимость и покой. Для Грегора, а затем и Штрауса образы Аполлона и Дафны выходили далеко за рамки обычных персонажей оперы. Они являлись аллегориями двух миров: романтизма и античного классицизма, Германии и Италии.

Двойственность рассматривается здесь в виде классического противопоставления аполлонического и дионисийского начал, восходящего к упомянутой выше работе Ницше «Рождение трагедии из духа музыки»: «С их двумя божествами искусств, Аполлоном и Дионисом, связано наше знание о той огромной противоположности в происхождении и целях, которую мы встречаем в греческом мире между искусством пластических образов — аполлоническим — и непластическим искусством музыки — искусством Диониса». Штраус прямо указывал на сопоставление этих антитез в одном из писем к Грегору: «Не могла бы Дафна репрезентовать человеческое олицетворение самой природы, к которой прикоснулись два божества — Аполлон и Дионис, контрастные элементы искусства?» [7, с. 88].

В античном искусстве Дафна обычно изображалась наступающей Аполлоном (фреска дома Диоскуров в Помпеях) или превращающейся в лавровое дерево (пластические произведения). В европейском искусстве этот сюжет получил распространение в XVI–XVII вв., изначально в книжной миниатюре (иллюстрации к Овидию), но особую популярность приобрёл в эпоху Возрождения и особенно барокко (Джорджоне, Л. Джордано, Я. Брейгель, Н. Пуссен, Дж. Б. Тьеполо и др.). Наиболее значительна из произведений пластики — мраморная группа П. Бернини «Аполлон и Дафна», которой так восторгался Штраус.

Миф об Аполлоне и Дафне лёг в основу самой первой оперы в истории музыки — опере «La Dafne» Джакомо Пери на либретто Оттавио Ринуччини. Впервые она была поставлена во время карнавала 1597 г. в Палаццо Корси (Флоренция) и впоследствии неоднократно повторялась в Палаццо Питти, принадлежавшем династии Медичи. Доработанный текст Ринуччини был использован композитором Гальяно: его опера увидела свет в 1607 г., и уже в 1608 г. была поставлена в Придворном театре Мантуи. Новый вид музыкального



И. Ф. Овербах. Италия и Германия

Дж. Л. Бернини. Аполлон и Дафна

представления, получивший название «stile representative», быстро вызвал интерес и в Германии. В 1627 г. Мартин Опитц переработал текст Ринуччини, создав основу для пятиактной оперы с прологом Генриха Шютца. Первая немецкая опера под названием «Dafne», к сожалению, не дошедшая до наших дней, была поставлена в апреле 1627 г. по случаю свадьбы ландграфа Хессенского и принцессы Саксонской во дворце Торгау. Обращался к этому сюжету и Георг Фридрих Гендель, написав свою «Преображенную Дафну» во время работы в Гамбурге. Эта опера также не сохранилась. Известна пьеса «Дафна» Ж. де Лафонтена, переработанная в оперное либретто, среди опер XVII–XVIII вв. — «Дафна» А. Скарлатти, «Превращение Дафны» И. И. Фукса.

Художественным импульсом для Грегора и Штрауса стала также картина Иоганна Фридриха Овербека «Italia und Germania» (1811–1812 гг.).

Здесь две женские фигуры в старонемецком и ренессансном одеяниях на фоне пейзажа олицетворяют традиции, идущие от Дюрера и Рафаэля. В нем художник выразил стремление назарейцев к утверждению национального пути в европейском искусстве.

Штраус же задумался о сюжете «Дафны», вдохновившись статуей «Аполлон и Дафна» (1622–1625) работы Джованни Лоренцо Бернини, которая хранится в собрании виллы Боргезе (Рим).

Композитор возвращался к этой статуе всякий раз, когда бывал в столице Италии. Как известно, Бернини отталкивался от мифа в интерпретации Овидия, изложенного в «Метаморфозах».

Помимо этого, выбор сюжета из античной мифологии был закономерным как для либреттиста, так и для композитора. Штраус к тому времени уже создал свои «мифологические» оперы «Электра», «Ариадна на Наксосе», «Елена Египетская» и «Женщина без тени». Грегор в качестве историка не раз обращался к античной Греции. Эта тема была изучена и раскрыта им в первых главах его «Всемирной истории театра», в разделах, посвящённым греческому танцу, в «Культурной истории балета», а также в двух развёрнутых исследованиях по древнегреческой культуре «Александр Великий» и «Перикл». В «Перикле» учёный затрагивает даже тот же период, в который возник миф о Дафне — VI в. до н. э.

При написании либретто Грегор опирался на три источника: «Описание Эллады» Павсания, «Библиотеку»¹ Аполлодора и «Метаморфозы» Овидия. В «Описании Эллады» Павсания изложена история любви Левкиппа к Дафне: «Левкипп — сын пелопоннесского царя Эномая, царя Пизы в Элиде. Левкипп был влюблен в нимфу Дафну. Переодетый в женское платье, Левкипп стал повсюду преследовать Дафну, но его хитрость была раскрыта. По внушению Аполлона, он вздумал купаться, но был узнан и убит нимфами; по велению Аполлона горные нимфы разорвали его на куски» (Павсаний, VIII 20, 2). Аполлодор и Овидий, в свою очередь, изложили миф о преследовании Дафны Аполлоном. В их работах также присутствует эпизод с превращением Дафны в лавровое дерево. Согласно этой версии, Дафна была первой любовью Аполлона. Однако из-за Эрота (также известного под именами Амур и Купидон) эта любовь не при-

¹ Аполлодор Афинский — сын Асклепиада, греческий эрудит, грамматик и филолог из Афин (180–110 гг. до н. э.). Под его именем сохранилась Библиотека, прозаическое сочинение, излагающее в хронологическом и родословном порядке мифы от сотворения мира до Одиссея и его потомков. Оно считается либо составленной позже выдержкой из более обширного сочинения Аполлодора, либо самостоятельным произведением неизвестного автора, которого иногда называют псевдо-Аполлодором. Библиотека была создана, вероятно, в I в. н. э.

несла счастья богу солнца. Аполлон высмеивал Эрота, утверждая, что тот не умеет метко стрелять из лука. Разгневанный бог любви пустил золотую стрелу любви в сердце Аполлону, а отвращающую любовь свинцовую стрелу — в сердце Дафны. Объятый страстью Аполлон стал преследовать Дафну, и, когда он уже почти настиг её, девушка воззвала к своему отцу, речному богу, и тот обратил её в лавровое дерево. Однако любовь Аполлона к Дафне не угасла. Лавр стал его священным деревом, а венок из его ветвей украшал голову бога.

Грегор объединил миф о Левкиппе, изложенный Павсанием, с мифом о Дафне и Аполлоне в интерпретации Аполлодора и Овидия, и создал оригинальный сценарий. Введение сюжетной линии, связанной с безответной любовью Левкиппа к Дафне, было чрезвычайно важным для драматургии: убийство Левкиппа Аполлоном является катализатором трагической развязки всей оперы.

Основным элементом, скрепляющим драматургию «Дафны», является образ природы. Всё действие разворачивается на ее фоне; развитие образов персонажей происходит в их взаимодействии с природой, отношении к ней. В отце Дафны, Пенее, и матери Гее воплощается свойственное античной мифологии отождествление сил природы с богами: ведь Пеней выступает не только рыбаком, но и речным богом, а его жена Гея — Матерью Землём. Дафна же с самого начала мечтает соединиться с природой, стать её частью. Мир деревьев и цветов ей намного ближе и понятней, чем мир людей. Ясность и естественность выражены и в интонационном строе «Дафны»: основной тематизм опирается на трезвучие и пентатонику.

Премьера оперы «Дафна» состоялась в Дрездене, в 1938 г.; дирижировал Карл Бём. Известно, что «Дафна» была любимой оперой жены Штрауса, Паулины. На генеральной репетиции премьеры её так впечатлила сцена превращения, что она вскочила со своего места и поцеловала Бёма в щёку перед всей собравшейся публикой, не преминув при этом заметить совершенно в своём стиле, что дирижёр мог бы получить и большее, если бы он не был таким мокрым после исполнения оперы. Мнение жены было очень важным для Штрауса — может, поэтому «Дафна» принадлежала к числу и его любимых опер.

1. Вагнер Р. Искусство и революция // <http://www.wagner.su/node/348>

2. Иванова Г. А., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. История оперы: Західна Європа XVII–XIX століття: Навч. посібник / За ред. М. Р. Черкашиної. — К., 1998. — С. 384.

3. Каверіна Л. Бетховен. Вагнер. Р. Штраус: Деякі аспекти творчості. — К., 1995. — С. 139.
4. Краузе Э. Рихард Штраус. — М., 1961. — С. 610.
5. Неболюбова Л. С. Системно-стилевые проблемы австро-немецкого романтизма (типология поздних этапов в истории искусства). — К., 1997. — С. 55–70.
6. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // <http://www.philosophy.ru/library/nietzsche/tragoedie.html>
7. *Del Mar N.* Richard Strauss. — L., 1962. — P. 477.
8. *Hottmann K.* Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss. — Tutzing, 2005. — P. 670.
9. *Liebscher J.* Richard Strauss und Friedrich Nietzsche // Richard Strauss-Blätter. — Wien, 1992. — Juni. — Hf 27. — P. 10–38.
10. Richard Strauss, *Der «griechische Germane»* // Musik-Konzepte 129–130, herausgegeben von Uldich Tadday. — 2009. — XI. — P. 146.
11. *Strauss R.* Ausgewählte Briefe / [herausgegeben von Rüdiger Görner]. — Frankfurt am Main — Lpz., 1999. — S. 126.
12. *Walter M.* Richard Strauss und seine Zeit. — Laaber, 2000. — P. 486.
13. *Werbeck W.* Richard Strauss und die musikalische Moderne. — P. 31–49.
14. *Youmans C.* The Role of Nietzsche in Richard Strauss's Artistic Development // The Journal of musicology. — 2005. — Vol. 21. — № 3. — P. 309–342.

Анотація. У статті окреслено основні етапи звернення німецьких представників науки, філософії та культури до античної спадщини. Окремо розглянуто вплив античної культури на творчість композитора Рихарда Штрауса. Наведена історія створення та ключові естетичні установки опери «Дафна».

Ключові слова: античність, культура, філософія, Рихард Штраус, опера, «Дафна».

Аннотация. В статье обозначены основные этапы обращения немецких представителей науки, философии и культуры к античному наследию. Отдельно рассмотрено влияние античной культуры на творчество композитора Рихарда Штрауса. Приведена история создания и ключевые эстетические установки оперы «Дафна».

Ключевые слова: античность, культура, философия, Рихард Штраус, опера, «Дафна».

Summary. In the article the basic stages of access of German representatives of science, philosophy and cultures to the ancient heritage are marked. Influence of ancient culture on Richard Strauss's creation is separately considered. Author also presented the history of writing and key aesthetic settings of opera «Daphne».

Keywords: antiquity, culture, philosophy, Richard Strauss, opera, «Daphne».