

Елена Рощенко

**ЖАНРОВЫЕ ЧЕРТЫ НОВЕЛЛЫ В ОПЕРЕ Р. ВАГНЕРА
«ЛЕТУЧИЙ ГОЛЛАНДЕЦ»**

Выявлены особенности композиторской интерпретации «новеллистического опыта» Г. Гейне «Из мемуаров господина фон Шнабелевского» в опере Р. Вагнера «Летучий голландец». Установлен характер преломления жанровых черт романтической новеллы в первой реформаторской опере байройтского гения. Определены черты взаимодействия между новеллой, сказкой, романом и драмой в опере Вагнера.

Ключевые слова: опера, новелла, фрагмент, катастрофизм, двухфазность организации повествования.

Олена Рощенко

ЖАНРОВІ РИСИ НОВЕЛИ В ОПЕРІ Р. ВАГНЕРА «ЛЕТЮЧИЙ ГОЛЛАНДЕЦ».

Виявлено особливості композиторської інтерпретації «новелістичного досвіду» Г. Гейне «З мемуарів пана фон Шнабелевського» в опері Р. Вагнера «Летючий голландець». Встановлено характер втілення жанрових рис романтичної новели в першій реформаторській опері байройтського генія. Визначені риси взаємодії між новелою, казкою, романом і драмою в опері Вагнера.

Ключові слова: опера, новела, фрагмент, катастрофізм, двухфазність організації оповідання.

Yelena Roshchenko

GENRE FEATURES OF A SHORT STORY IN R. WAGNER'S OPERA «DER FLIEGENDE HOLLÄNDER». *The article reveals specific of compositional interpretation of novel genre experience of «The memoirs of Mr. von Shnabelevopsky» by H. Heine in Wagner's opera «The Flying Dutchman». It shows the reflected genre features of romantic novels in the first reformatory opera of Bayreuth's genius. The author describes interaction between short story, fairy tale, novel and drama in Wagner's opera.*

Key words: opera, short story, fragment, catastrophism, biphasic narration organization.

Выявление сущности жанрово-стилевых компонентов вагнеровского синтеза в творимой им опере как драме, как произведении искусства будущего представляет собой *актуальную задачу* современного музыковедения, поскольку способствует прояснению специфики художественной целостности. В числе таких компонентов – жанровые черты новеллы, обретшие композиторскую интерпретацию в опере «Летучий голландец». Особое проявление черт литературного жанра в опере обусловлено, в частности, опорой «композитора мифа» на гейневскую концепцию легенды, содержащуюся в произведении «Из мемуаров господина фон Шнабелевопского», в качестве одного из оснований сюжета.

Появившийся за семь лет (1834) до завершения первой реформаторской оперы Р. Вагнера «своеобразный новеллистический опыт» Г. Гейне [4, с. 397] стал для байройтского гения не только источником «пучка мифем», способствующих развертыванию мифологемы Скитальца, но и обусловил значимость жанровых черт новеллы в музыкальной драме. В написанном в экспериментальной форме произведении Г. Гейне, не имеющем «четких жанровых примет» [4, с. 397], взаимодействуют черты сказки, рассказа, новеллы и мемуаров, фрагмента, очерка и романа. Многообразны и те авторские жанровые имена, что «разбросаны» в гейневском тексте. Среди них, прежде всего, мемуары, «прекрасные сказки» [2, с. 5], а также сопряженные с повествованием о Голландце «легенда», «история», театральная пьеса [2, с. 27]. Множественность жанровых моделей свойственна и опере Р. Вагнера, обладающей чертами баллады и сказки, романа и рассказа, драмы и, конечно же, новеллы [6]. Их взаимодействие способствует «введению стилистической неоднородности», что служит «остранению обыденности, представлению ее как проявления мира чудес», предстает как черта возрожденной романтизмом новеллы [8, с. 90-91].

У Г. Гейне повествование о Летучем Голландце – вставная повесть, новелла в новелле, фрагмент незаконченного романа в форме мемуаров. Целое организовано как цикл новелл: по принципу цепи (венка, каравана) фрагментов один новеллистический сюжет переходит в другой. *В новеллистическом прообразе оперы Р. Вагнера представлена новомифологическая трактовка мемуаров как «системы фрагментов»* [7, с. 293]. Новеллистическая композиция «Из мемуаров...» отображает

такое свойство раннеромантической новеллы, как фрагментарность. Фрагменты гейновских мемуаров оформлены как новеллы: каждый мемуарный фрагмент обладает комплексом жанровых черт новеллы, представляя ее главное свойство, которое И. В. Гете определил как «свершившееся неслыханное событие» [5, с. 161], являющее «осколок универсальной картины мира, предполагающей наличие многих других фрагментов» [5, с. 6]. По И. Н. Юдкину, в новелле признаком событийности «оказывается пребывание на грани чуда, когда оказывается наполненной волшебством сама повседневность» [8, с. 90]. Оформление гейневских мемуаров как системы фрагментов осуществляется благодаря сквозной роли присущего каждой из новелл причудливого сочетания «поэтического вымысла с автобиографическими фактами» [3, с. 558]. Странствия созерцающего героя способствуют объединению в единое целое представленных в мемуарном цикле новелл «осколков» универсальной картины мира.

Сквозь призму созерцания в «новеллистическом опыте» Г. Гейне представлена и легенда о Летучем Голландце. «История о заколдованном корабле» образует сюжетную основу спектакля, который посещает странствующий автор-герой мемуаров: *в новеллу проникают жанровые черты драмы для чтения (Lesendrama)*. В гейневском изложении легенды проступает такая черта романтической новеллы, как взаимодействие со сценическим искусством, благодаря чему «реальность смешивается с театральным представлением» [8, с. 91]. В повествовании Г. Гейне новеллистическая вертикализация злободневности (похождения странствующего героя) и чудесного (сценическое развертывание легенды) образуют тот «одномоментный срез жизни», что подразумевает свойственное новелле «презентистское видение мира». Двойной план разворачивания действия обуславливает актуализацию принципа «балансирования на грани иллюзии», что также приближает новеллистику к сценическому искусству [там же]. Тотальная театрализация новеллы, осуществленная Р. Вагнером в опере, вытекает из одного из ключевых свойств жанра.

Повествование о Голландце, по замыслу писателя, должно «служить только рамой» для отнюдь нецеломудренной истории, подобно кривому зеркалу исказившей историю любви искупительной. Наличие «рамы»

позволяет реализовать такое свойство новеллы, как «контрастные противопоставления персонажей, ситуаций, <...> высокой и низкой видимости и сущности вещей, что ведет к <...> применению двупланового построения» [5, с. 34]. По сути, в гейневском мемуарном фрагменте, повествующем о Голландце, происходит смешение, взаимодействие вклинивающихся друг в друга сюжетов, двух новелл. Путешественник замечает на представлении пьесы о вечном Скитальце «голландскую блондинку» – «удивительно красивую Еву», чей взгляд таит соблазн, улыбка отравлена «ядом познания, от которого вкусили уста». Плод, сгубивший «прародителей в раю», обретает вид «яблока, или, вернее, апельсина» (корки от него амстердамская прелестница бросала на голову выходцу из Шнабелевопса), «библейская змея» превращается в «нечто вроде хвостика у скользящей ящерицы», что «свернулась колечком» у «верхней губки» юнгфрау [2, с. 29]. *Происшествие с амстердамской Евой – вставная новелла в истории Голландца, в свою очередь, являющейся вставной новеллой в цепи мемуарных фрагментов.* Так в гейневской интерпретации легенды о заколдованном капитане проявляется такое восходящее к арабским сказкам свойство новеллы, как «иерархия вставных повествований» [5, с. 34].

Если герой-рассказчик – пародийный двойник проклятого Скитальца, то происходящая в зрительном зале драма искушения – пародийное отражение сценической драмы искупления. Двойничество возникает здесь на основе принципа романтической иронии, разработанного в учении новой мифологии. Введение амстердамского приключения способствует привнесению иронии в повествование, что становится «формообразующей основой новеллистической композиции, как бы демонстрирующей артистизм игры с предметом романтического повествования» [8, с. 91]. Гейневская ирония в изложении амстердамской интриги героя способствует проявлению таких черт новеллы, как «искусство скрывать страсти, дистанцироваться от предмета повествования, превращающегося в предмет игры», видимость «отстраненности автора», на самом деле подразумевающей его глубокую заинтересованность [там же]. Переключения с повествования фантастического на иронизированное, с идеального на реалистическое придают вставной новелле черты причудливости, фрагментарности, делая ее неожиданной в каждой точке

повествования, насыщая событийностью. Согласно присущей романтической новелле жанровой и стилиевой двумерности, во вставной новелле царят «интересы большой любви»; когда же «герои этих новелл спускаются в основной текст с его обыкновенной жизнью, то это кажется чудесным превращением ...» [1, с. 36].

Трактовка «Из мемуаров ...» как «незавершенного фрагмента романного повествования» [4, с. 397] обусловлена присущим романтической новелле перерастанием «в малый роман» [5, с. 163], подобием сборника новелл роману «эпизодного строения», в котором «вставные эпизоды имеют относительно самостоятельное значение» [5, с. 6]. Произведению Г. Гейне свойственно *синтезирование жанровых черт романа, тяготеющего к универсальному охвату бытия, и фрагмента, осмысливающего «осколок» абсолюта*. Две истории любви, соотносимые по принципу пародийного отражения, – перемежающиеся романы, свернутые до масштабов фрагмента. *Новелла о Летучем Голландце как фрагмент основанного на смешении романно-мемуарного целого, обладающего хаотической формой арабески, – запечатленное в миниатюре отражение универсального произведения искусства – новомифологической энциклопедии*.

Кроме иронического и портретного отражений Летучий Голландец новеллы Г. Гейне имеет еще одного двойника. Сравнение героя с «Вечным Жидом океана» сделано на манер романтического *docta stilo* – без расшифровок и конкретизаций: за сакральным апеллятивом скрывается свернутый сюжет. Г. Гейне идентифицирует имена-функции Летучего Голландца и Вечного Жида.

Если для новеллы Г. Гейне характерно гофмановское «сочетание фантастики с юмором» [5, с. 176], то в опере Р. Вагнера преломлены жанровые черты психологизированной фантастической романтической новеллы. Композитор фокусирует внимание на драме искупления, исключая повествование ироническое. Из новеллы-рамы Г. Гейне Р. Вагнер возвращает идейную концепцию оперы, конфликт которой, согласно законам жанра, охватывает «недра душевной жизни и окружающий человека мир, вплоть до космического начала» [5, с. 162]. Атрибутивные мифологемы корабля-призрака и портрета связаны с гейневским прообразом. Гейневское описание «дервянного призрака»,

«страшного судна» – «большого корабля с кроваво-красными парусами» [2, с. 27] – целиком вошло в оперу Р. Вагнера, который добавил к нему лишь «черную, как смоль», мачту. Корабль-призрак – тот «чудесный предмет», что перешел в новеллу из сказки и служил в ранней форме новеллы – новеллистической сказке – «способом идентификации героя» [5, с. 10]. Корабль с огненно-красными парусами – способ идентификации героя в опере Р. Вагнера, перенятый им от Г. Гейне, а тем, в свою очередь, от сказки. Как и гейневская Катарина, вагнеровская Сента «часто с тоской» [2] вглядывается в изображенного на портрете мужчину в испанском костюме. Краткое высказывание из новеллы Г. Гейне стало источником развертывания в опере Р. Вагнера мифологем созерцания, сострадания, томления и любовного взгляда, сопряженных с героиней и предвещающих появление оригинала портрета в ее доме. И у Г. Гейне, и у Р. Вагнера портрет выполняет функцию ключевого образа, «силуэта», что, согласно П. Хейзе, организует концепцию новеллы [5, с. 3]. Портрет – еще один чудесный предмет, с помощью которого осуществляется идентификация героя. В сцене узнавания девой оригинала портрета идентификация героя завершена (Голландец – истинный герой новеллы), идентификация невесты только начинается. Р. Вагнер воспринимает гейневское обоснование мифологем проклятия, Страшного суда и искупления любовью.

В опере значима и такая черта новеллистической фабулистики, как противопоставление злободневного, рутинного и чудесного. Наиболее ярко оно проявляется в сцене остранения Сенты, «ушедшей в портрет», от ее окружения – прядущих девушек (1 Сцена 2 действия) и в двухорной композиции начала 3 действия, в которой мирской суете вокруг корабля Даланда контрастирует безмолвие демонического экипажа корабля-призрака.

На конструкцию оперы повлияла структура, сообщенная Г. Гейне легенде о Голландце. Согласно конструктивному плану романтической новеллы, гейневское и вагнеровское повествование «начинается с момента, предвещающего поворотный пункт, а затем отчетливо делится на две части» [5, с. 172]. Таким поворотным пунктом, присущим романтической новелле началом «*in medias res*, с <...> срединного пункта, близкого к кульминации» [5, с. 182], и у Г. Гейне, и у Р. Вагнера является

открывающее изложение легенды окончание очередного семилетнего срока скитаний и выхода Голландца на берег в поисках верной жены. О жанровых чертах романтической новеллы в литературном источнике и опере свидетельствует «введение предыстории», характерной для «первой половины новеллы», – до начала ее двухфазной организации [5, с. 173]. Фрагмент мемуаров и оперу объединяет наличие двойной предыстории: первая излагается Скитальцем (у Р. Вагнера – ария Голландца из 1 д.), вторая – девицей (Баллада). В обоих случаях этапы предыстории объединены судьбой Голландца. Мотивировкой перенесения действия в дом невесты служит заключение сделки с ее отцом. Вступительная часть объединяет обе предыстории, сливающиеся в последующих частях. Сцена узнавания, клятвы верности в мемуарном фрагменте и опере образует начало первой части двухэпизодной структуры новеллы (у Р. Вагнера ее начало связано со второй половиной 2 д.). Согласно новеллистической природе, первая часть двухэпизодной структуры оканчивается счастливым концом: верная невеста, любовь которой сулит искупление, найдена. Начало второго эпизода новеллы у Гейне пропущено – герой покидает театр ради амстердамской красотки и возвращается лишь к развязке. У Р. Вагнера гейневский «пропуск» замещает сцена объяснения Сенты и Эрика и внезапное появление Черного Капитана, слышавшего упреки покинутого жениха: так в опере появляется дополнительная мотивировка отплытия Голландца, оставляющего невесту. Композитор-поэт, не имея литературного образца для данного этапа действия, чутко отразил свойственную новелле «склонность к повторению ситуаций» [5, с. 172], характерную для ее второго эпизода: объяснения Эрика и последующее вторжение Голландца – отражение переломной ситуации 2 действия, входящего в первый эпизод новеллы. Окончанием новеллы Г. Гейне подсказана развязка оперы: герой покидает любимую, «чтобы избавить от гибели, и открывает ей свою ужасную судьбу и тяготеющее над ним страшное проклятие». А она, чтобы сохранить «верность до самой смерти», «бросается в море, и вот наступает конец проклятью, тяготеющему над Летучим Голландцем; он спасен, <...> корабль-призрак погружается в морскую пучину» [2, с. 30]. Так в опере осуществляется характерное для романтической новеллы «совпадение этапа распутывания тайны» и финала, нередко сопрягаемого со свадьбой.

В финале легенды в гейневской версии сказывается влияние присущего романтической новеллистике принципа катастрофизма, взаимодействующего с прорывом чудесного: «В момент катастрофической кульминации новелла исчерпывает» возможности эпического стиля, что свидетельствует о «проникновении <...> драматической наполненности, однократности действия» [8, с. 91]. Восприняв от мемуарного фрагмента Г. Гейне свойственный романтической новеллистике принцип катастрофизма, Р. Вагнер превращает его в основу сюжетообразования оперы, многократно вводя в музыкально-сценическое действие. Принцип катастрофизма ощутим в сцене бури из хоровой Интродукции; в арии Голландца из 1 действия, исполненной ожидания Страшного Суда; в трагедии, переживаемой Эриком; в мнимом «разоблачении» Сенты и отплытии Голландца (Финал 3-го действия). Вместе с тем, наиболее ярко он дает о себе знать в искупительной развязке оперы, где катастрофа превращается в чудо.

В развязке мемуарного фрагмента Г. Гейне и в финале оперы вновь сказывается влияние ранней формы новеллы, перешедшей в нее из сказки. Здесь преломлен мотив сказочного испытания, объект которого – жена (включение элементов сказки свойственно фантастической новелле романтизма). Как и героиня новеллистической сказки, она претерпевает «нарочито суровое обращение мужа», «выручает мужа из беды», выдерживает «испытание верности и добродетели» [5, с. 14-15]. В вагнеровском варианте этот сказочный мотив усилен открытием «лживости обвинений ее в измене», подтверждением того, что «гонения мужа на нее» беспочвенны [5, с. 17]. Если при идентификации героя, согласно законам новеллистической сказки, достаточно чудесных предметов, которые, по сути, действуют вместо него, то для отождествления героини с искупительницей таковых недостаточно: она подвергается испытанию, от нее требуется свершение поступка. В связи с этим идентификация героя происходит в пределах первого новеллистического эпизода, а отождествление героини длится вплоть до окончания второго эпизода, то есть всей оперы. Композитор расширяет прием сказочного испытания и на Эрика, который не выдерживает его: страдания «земного» жениха Сенты несравнимы с мировой скорбью, излучаемой взором Страдальца. В результате новеллистическое целое развивается «в рамках основного

и единственного испытания» [5, с. 12], окончание которого совпадает с завершением сюжета. Введение черт новеллистической сказки в оперу связано с задачами идентификации и испытания героев. *Синтез романтической новеллы с новеллистической сказкой, черты которой заключаются в наличии чудесных предметов, с помощью которых осуществляется идентификация героя, и развязки-испытания, способствующей идентификации героини, подчеркивает присущие мемуарному фрагменту Г. Гейне и опере Р. Вагнера свойства новомифологической энциклопедии.* Опера обретает «трехступенчатую структуру» новеллы [5, с. 10], первую ступень которой образует двойная предыстория, а две последующие части (эпизоды) связаны с этапами идентификации и испытания.

Связью с романтической новеллой обусловлена присущая опере трактовка «удивительного» и «неслыханного». Это «и сверхъестественное, то есть мистическое или сказочное, и необычайные психологические обстоятельства, и странные, причудливые характеры людей (демонические натуры...), и проявления национального или местного бытового колорита» [5, с. 162]. Все сферы новеллистически-удивительного объемлет вагнеровская опера, что придает заключенному в ней неслыханному событию масштаб и глубину. Голландец – герой, чья «самодеятельность <...> ограничена различными силами», Сента, свободно осуществляя свой выбор, относятся к числу тех причудливых характеров, изображение странностей которых психологизировало действие романтической новеллы. Взаимодействие героев с фантастикой служило «обогащению глубинного уровня» жанра [5, с. 163], обеспечивая переход «удивительного» «из сферы чистой фантастики в область психологических феноменов» [5, с. 180]. Значима для оперы и «оппозиция между необычайным и реальным», составляющая «жанровую природу новеллы» [там же]. Бытовое окружение Сенты подчеркивает происходящее в ее душе отчуждение от реального мира. Трактовка невероятного «как были» [5, с. 164], фантастики как «метафоры действительной жизни» и способа отчуждения [5, с. 182], взаимодействие живописного и лирического начал, замедленность действия, одновременность протекания внешней и внутренней драм [5, с. 172] указывают на наличие черт романтической новеллы в опере.

Опере Р. Вагнера свойственна и такая черта фантастической романтической новеллы, как связь с мифом. Сущность новеллистически-

неслыханного события в опере глубоко укоренена в мифологических истоках. В духе новеллы опера характеризуется введением персонажа мифа [5, с. 178], каковым является Голландец, «вставных мифоподобных рассказов, вставных историй-мифов». К «вставным „мифам“» [5, с. 177] относятся сцена прибытия корабля-призрака, преломляющие жанровые черты рассказа Баллада Сенты, рассказ Эрика о вещем сне, две фазы рассказа Скитальца (Финал III д.), основанные на драматургии сновидений. Вагнеровские вставные мифы – новеллы в новелле, ибо каждый из них содержит определяющую черту жанра – свершившееся неслыханное событие. Наличие вставных мифов-новелл подчеркивает связи оперы с гейневским первоисточником как системой фрагментов, причудливо и закономерно сочетающихся осколков универсальной картины мира. *В опере Р. Вагнера взаимодействие мифа и сказки осуществлено в пределах художественного поля романтической новеллы – психологической и фантастической.*

Развив образ отца невесты (соответствует обнаруженной В. Я. Проппом сказочной функции), введя образы «земного» жениха, создав развернутые хоровые сцены, Р. Вагнер драматизировал литературно-новеллистический прообраз: драма для чтения превращена в сценическую драму, обладающую чертами видения.

Список использованной литературы

1. Берковский Н. Я. *Романтизм в Германии* / Н. Я. Берковский. — Л. : Худож. лит., Ленингр. отд-ние, 1973. — 567 с.
2. Гейне Г. *Из мемуаров господина фон Шнабелевского* / Генрих Гейне // *Собр. соч. : в 6 т.* — М., 1983. — Т. 5. — С. 5—53.
3. Дейч А. *Комментарии (к новелле Г. Гейне «Из мемуаров господина фон Шнабелевского»)* / А. Дейч // *Избр. произв. : в 2 т.* / Генрих Гейне. — М., 1956. — Т. 2. — С. 558—559.
4. Дмитриев А. *Комментарии* / А. Дмитриев, А. Соловьева // *Собр. соч. : в 6 т.* / Генрих Гейне. — М., 1983. — Т. 5. — С. 397—461.
5. Мелетинский Е. М. *Историческая поэтика новеллы* / Е. М. Мелетинский. — М. : Наука, 1990. — 275 с.
6. Рощенко Е. Г. *Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки) : монография* / Елена Рощенко (Аверьянова). — Х. : ХНУРЕ, 2004. — 288 с.

7. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. Т. 2 / Ф. Шлегель. — М. : Искусство, 1983. — 479 с.
8. Юдкин-Рипун И. Н. Культура романтики / И. Н. Юдкин-Рипун. — К. : НАНУ, 2001. — 408 с.

УДК 78.071.1 : 782.1 (470)

Андрей Жданько

СКАЗКА И СКАЗОЧНОСТЬ В ОПЕРНОМ «КОСМОСЕ» Н. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

В статье рассматриваются эстетическая направленность сказки, присущая этому жанру целевая установка, особый процесс сказывания, раскрывается связь сказки с двумя сторонами игры: системой правил и вольностью, приемы сказочной симметрии. С этих позиций характеризуется корсаковское «двоемирие», обращается внимание на особую трактовку слова. Под знаком сказки раскрываются особенности корсаковского психологизма, триединое проявление игрового начала: игры-представления, игры-повествования, игры-вещи, способность сказки входить в любой жанрово-семантический ареал. Указывается на сочетание сказочности и ритуальности (обрядовости) в операх Н. Римского-Корсакова, подтверждающее возможность их рассмотрения в едином смысловом срезе. Делается вывод, что сказка и ритуал служат средствами воплощения игровой сути космоса.

Ключевые слова: сказка, сказочность, ритуальность, игра, опера, музыкально-сценический космос, поэтика.

Андрій Жданько

КАЗКА І КАЗКОВІСТЬ В ОПЕРНОМУ «КОСМОСІ» М. РИМСЬКОГО-КОРСАКОВА.

У статті розглядаються естетична спрямованість казки, властива цьому жанру цільова установка, особливий процес оповідання, розкривається зв'язок казки з двома сторонами гри: системою правил і свободою, прийоми казкової симетрії. З цих позицій характеризується корсаковське «двосвіття», звертається увага на особливе трактування слова. Під знаком казки розкриваються особливості корсаковського психологізму, триєдиний прояв ігрового початку: ігри-уявлення, ігри-оповідання, ігри-речі, здатність казки входити в будь-який жанрово-семантичний ареал. Вказується на поєднання казковості і ритуальності (обрядовості) в операх М. Римського-Корсакова, що підтверджує можливість їх розгляду в єдиному смислового зрізі. Робиться висновок, що казка і ритуал слугують засобами втілення ігрової суті космосу.