

Раздел 4. ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ ДИСКУРС В ПОЛИЛОГЕ КУЛЬТУР

УДК 82-311.9

К ПРОБЛЕМЕ ФАНТАСТИЧЕСКОГО В МУЗЫКЕ: Г.БЕРЛИОЗ. ЭПИЗОД ИЗ ЖИЗНИ АРТИСТА

Антипова Н.А.

Постановка проблемы. В искусствоведческой практике существует мнение, что «на рубеже XVIII-XIX веков немецкая романтическая литература в значительной мере определила характер развития оперного искусства Германии, с самого начала своего возникновения оказавшегося в русле романтизма» [6, с.350]. В самом деле, девиз романтиков – «быть музыкантом в поэзии и поэтом – в музыке» – восходит к романтической идее «синтеза искусств», своеобразному идеалу универсальной, высокоодухотворённой личности. К примеру, искусство Э.Т.А. Гофмана повлияло не только на целое поколение немецких музыкантов, композиторов, писателей, среди которых можно назвать Вебера, Вагнера, Шумана, Брамса, Т.Манна, А. Зегерс, К. Вольф и т.д., но и оказало заметное влияние на формирование специфической образности фантастического в пространстве инациональной культурной традиции¹. При этом сама антитеза «фантастическое – реальное» остаётся основополагающей для романтического мышления в целом. Тем не менее, образы сверхъестественного – «сверхчувственный мир» русалок, духов, богов, нибелунгов, видений, «вещих снов» и роковых предчувствий до настоящего времени ассоциируются с атрибутикой немецкого романтизма, в радиусе которого оказываются сфокусированными все мерцающие грани фантастического.

Интерес к проявлению фантастического в музыкальном театре актуализируется у немецких романтиков ещё в начале XIX столетия. В операх Шпора («Фауст»), Гофмана («Ундина») формируется своеобразная образность и тематика сверхъестественного, а также элементы её реализации, т.е. непосредственного музыкального воплощения. При этом фантастическое в указанных произведениях выступает в традиционно-оперном качестве – как эффект театральный, зрелищный. В результате его воздействие на музыкальную драматургию целого «снимается», нивелируется. Чтобы создать концепцию двоемирия, чтобы мир стал «обиталищем духа», возникла необходимость найти яркие средства воплощения его противоположности, как у Вебера, Маршнера, Вагнера. В поздних операх Вебера «Freischutz», «Эврианта», «Оберон» фантастическое предстаёт не только как отдельная образно-семантическая сфера, но и как особый способ моделирования художественного пространства, наряду и во взаимодействии с лирическим и жанрово-бытовым аспектами. Маршнер в «Вампире», своей «самой страшной романтической опере ужаса» (Ферман), «Ханс Хайлинге», Шпор в «Алхимике» не только продолжают традиции музыкального театра Вебера, но ещё в большей степени сгущают краски «тёмной», «сатанинской» (термин Л. Кириллиной) фантастики. Попутно отметим, что интерес к образности такого рода сохранится в произведениях немецких композиторов вплоть до ранних сочинений Вагнера

К ПРОБЛЕМЕ ФАНТАСТИЧЕСКОГО В МУЗЫКЕ: Г.БЕРЛИОЗ. ЭПИЗОД ИЗ ЖИЗНИ АРТИСТА

(«Феи», Летучий голландец»), а также в «Ундине» К.Ф.Гиршнера (1837) и А.Лорцинга по сказке Фуке (1845), «Геновеве» Р.Шумана по драмам Л.Тика и Ф. Геббеля (1848).

Тяготение к фантастической образности в тридцатые годы XIX века было необычайно велико и во Франции. В Париже, знаменитом центре европейской культуры, наряду с ошеломляюще-смелой, необычной для публики «Фантастической» симфонией и эксцентричной фигурой ее автора – Г.Берлиоза, практически каждое произведение или явление музыкального искусства несло в себе заряд чего-то необыкновенного, таинственного, сенсационного. К примеру, аллюзии с «Дон Жуаном» Моцарта возникают при знакомстве с произведением Герольда «Цампа, или Мраморная невеста» (1831). В свою очередь, как справедливо замечает А.Хохловкина, «демоническая личность корсара Цампы роднит его с некоторыми типичными образами французского романтического искусства» [9, с.342]. Не случайно образ романтического морского пирата запечатлён Берлиозом в его концертной увертюре, Аданом в балете. В том же, 1831 году состоялась премьера ещё одного произведения, ставшего своеобразным «бестселлером» во французском музыкальном театре первой половины XIX века. Речь идёт о «Роберте-Дьяволе» Мейербера, с его ошеломляющими фантастическими эффектами – балетом воскресших монахинь у стен старинного монастыря и грандиозным финалом, в котором Бертрам, олицетворение Сатаны, проваливается в преисподнюю. Таинственные переплетения сюжетных коллизий, различного рода мистификации проникают и в комические оперы Обера – в «авантюрную комедию» «Фра-Дьяволо» (Штейнпресс), «Бронзовый конь», «Чёрное домино», продолжающие традицию «Белой дамы» Буальдьё. В отличие от опер немецких композиторов, где фантастическое предстаёт как другая, непознаваемая часть мира или «тёмная сторона» человеческой личности, в творчестве французских авторов таинственные события получают рациональное, бытовое, весьма прозаическое объяснение. Именно поэтому флёр сверхъестественного, «сладкого предвкушения ужасов» в указанных сочинениях рассеивается, улетучивается, исчезает, оставляя после себя изысканный, истинно французский шарм – эффект своеобразной «игры в фантастическое». Таким образом, если в творчестве немецких композиторов интерес к фантастическому зачастую воспринимается как мистическое желание соприкоснуться с непознаваемым, «заглянуть в потустороннее» (т.е. как некая внутренняя потребность), то увлечение французских авторов сюжетами с изящным «вкраплением» сверхъестественных элементов воспринимается, скорее, как дань моде [2].

И ещё одно событие сыграло важнейшую роль в культурной жизни Франции. Появление Паганини в 30-е годы XIX века на музыкальном небосклоне Парижа было равносильно мощному удару молнии во время грозы. Удар попал в цель: мистический ореол непревзойденного Чародея скрипки всячески «обыгрывался». Его магическое влияние усиливалось склонностью публики ко всему таинственному, к предвкушению чего-то необъяснимого, загадочного. Бальзак сравнивал Паганини с Наполеоном, а Берлиоз называл его прибытие во Францию вторжением: «Он появился при грохоте падения династии и вступил в Париж вместе с эпидемией холеры. Поразив воображение и сердца парижан с такой силой, Паганини заставил их забыть даже о смерти, которая витала над ними» [2, с.316].

В культурном поле французского искусства первой половины XIX века фантастическое ассоциируется не только с литературным творчеством П.Мериме («Венера Илльская»), Жерара де Нерваля («Соната дьявола», «Заколдованная рука»), Ш.Нодье, считавшего, что «всё выдуманное человеком – реально», а также операми Буальдьё, Галеви, Обера, но – особенно – с экстравагантной, эксцентричной, вулканической личностью Берлиоза. В истории музыки сегодня его статус величайшего новатора неопровержим, но, как известно, так было не всегда. Паганини считал Берлиоза единственным достойным преемником Бетховена, Глинка – «первым композитором XIX века». Недоброжелатели «говорили о нём как о напыщенном комедианте, жонглирующем феерической оркестровой техникой». По мнению Соллертинского, «двойственным предстал и сам облик Берлиоза – гениального чудака,

эксцентрика, человека, который, по остроумному выражению французского поэта XVII века Теофиля де Вио, «родился под взбесившейся звездой» [7, с.120]. Во время концертов Берлиоза в Германии «одни были увлечены новизной созданий Берлиоза. Другие называли его авантюристом, писали, что «программная музыка – это рекламная музыка, что по сравнению с «Шабашем» из «Фантастической симфонии» веберовское Волчье ущелье кажется не более, чем колыбельной» [8, с. 323].

Одним из почитателей творчества Берлиоза был М.И. Глинка. Он пронизательно отмечал, что «в фантастической области искусства никто не приближался до колоссальных и вместе с тем всегда новых соображений» [2, с.15], кроме французского композитора. Сам Берлиоз высоко ценил творчество Вебера, особенно его оперы «Freischutz» и «Оберон», где фантастическое предстаёт в различных обликах. Его пленял inferнальный мир Чёрного охотника и зловещих призраков Волчьего ущелья и – очаровательная жизнь легкокрылых эльфов, верных спутников Оберона. Об этом красноречиво повествует не только Берлиоз-писатель в своих письмах и критических статьях, но и Берлиоз-композитор, открывший новые миры в жанре симфонии, музыкального театра и осуществивший настоящий переворот в области оркестра.

В 1830 году выходит в свет знаменитая статья Ш.Нодье «О фантастическом в литературе». Одной из ее установок стал следующий тезис: «Безумие может быть символической формой побега от реальности в мир, который компенсирует и освобождает» [12, с.1764, пер. с франц. О.А.Передерий]. По мнению специалистов, Ш.Нодье в 1830 году не только ввел понятие фантастического во французскую литературу, но и обосновал принципы и особенности его проявления. Любопытно, что в этом же году Берлиоз создаёт «Эпизод из жизни артиста», открывающий целую вереницу программных симфонических произведений. При этом он излагает не только литературную программу, благодаря чему симфония ассоциируется с музыкальным романом, но и свою собственную версию представления о фантастическом, только в музыке. «Так как эта симфония окажется чуждой установленным канонам и будет подчинена единственно капризам моего бурного нрава, – пишет автор, – я назову её «фантастической». Следуя девизу романтиков «видеть необычное в обычном, нетипичное в типичном», или, говоря словами Новалиса, «приятным образом делать вещи странными, чужими и в то же время привлекательными» [4, с.144], обратимся к самому известному сочинению французского маэстро.

В одном из писем, адресованных Ю. Феррану (от 16/IX 1830 года), Берлиоз дает первый, достаточно лаконичный вариант литературной программы «Фантастической симфонии» – так мы привыкли называть это произведение. Впрочем, сам автор именуется его «Эпизодом из жизни артиста» и далее, в скобках, как бы расшифровывает (уточняет) его жанровую специфику – «большая фантастическая симфония в пяти частях» [3, с.32]. Вероятно, что автор, внёсший комментарий такого рода, предполагал наличие определённой логики в драматургическом развитии данного сочинения. Поскольку порядок частей в обеих известных редакциях не совпадает, что, несомненно, влияет на расстановку образно-семантических акцентов, обратимся к их краткой характеристике для выявления атрибутики фантастического и специфики его преломления в контексте целого.

I часть, по словам автора, «состоит из двух разделов – краткого Adagio и обширного Allegro». Здесь же в роли Главной мелодии Allegro экспонируется образ возлюбленной, воплотившийся в музыкальной теме «*idée fixe*». Её появление во всех частях симфонии обусловлено тем, что «эта двойная навязчивая музыкальная мысль, – поясняет композитор, – постоянно преследует героя», выступающего, в некотором смысле, в роли двойника самого автора.

II часть Adagio, «Сцена в полях», воспринимается как лирический центр произведения, в котором «мысли о любви, надежде нарушаются мрачными предчувствиями» [3, с.32].

К ПРОБЛЕМЕ ФАНТАСТИЧЕСКОГО В МУЗЫКЕ: Г.БЕРЛИОЗ. ЭПИЗОД ИЗ ЖИЗНИ АРТИСТА

III часть, Бал (по словам автора, «музыка блестящая, увлекательная»), с одной стороны, тормозит вторжение фатальных перевёртышей в последующие части цикла, выполняя функцию отстранения. С другой – очевидна определённая конструктивно-логическая роль «Бала» по отношению ко II и IV частям. Если «сцена в полях» и «Бал» воспринимаются как два взгляда на лирику, то III и IV части, «Бал» и «Шествие на казнь», ассоциируются с расширением образно-семантического поля жанровости, аккумулируя сферу танца и марша. Литературная программа, данная Берлиозом, комментирует дальнейшие метаморфозы, происходящие в сознании лирического героя: страшные видения, проносящиеся перед ним, происходят во сне. Одновременно кривозеркальное отражение «Бала» – III части – осуществляется в рамках ирреального бала – Шабаша – в финальной, V части симфонии. Появление музыкальной темы «*idée fixe*» в новой, inferнальной окраске демонстрирует ее «оборотневую» природу. Берлиоз, используя в концепции всего произведения особый тип драматургии цели, выстраивает определённый логический ряд, в результате чего понятие фантастического углубляется, проникая в пространство фантазмагии (или фантазмагорического). В результате V часть воспринимается не только как некая аберрация, но как средоточие кривозеркальных отражений всего предшествующего музыкального текста.

В словаре Даля под фантазмагорией понимается «искусство изображать призраки, видения или воздушные картины посредством кривозеркальных отражений». По словарю Ожегова, фантазмагория – это «причудливое, бредовое видение», каковым и представляется «Сон в ночь шабаша». Ещё более поразительно, что в данной редакции симфонии в V части «кривозеркально» отражается не только III часть – «Бал», но и I. Иными словами, Финал является не только заключительным разделом всего цикла, но и экспозицией ирреального мира «чудовищ и колдунов». Более того, здесь присутствует и вторая, inferнальная экспозиция образа возлюбленной – «*idée fixe*», представленная в новой семиотической окраске «темы оборотня».

Что касается общепринятой, окончательной редакции программы сочинения, то в ней автор, как известно, меняет местами II и III части цикла. Следовательно, в фокусе интересующего нас феномена оказывается семантическое соотношение I и IV, а также I и V частей. В результате смещения смысловых акцентов высвечивается следующая парадоксальная ситуация. Функция I части совпадает с семантической нагрузкой, данной в первой редакции, за исключением одного нюанса. Во второй редакции весь событийный ряд произведения, по указанию автора, происходит во сне. В итоге II часть, «Бал», становится ярким лирическим центром. Его объединение с III частью, «Сценой в полях», восстанавливает идею двух взглядов на лирику. При этом в заключительных тактах III части усиливается атмосфера трагических предчувствий, особого романтического состояния *Erwartung*, которое получает реализацию в заключительных частях симфонии. Между тем, литературная программа IV части начинается словами «Герою снится, что он убил ту, которую любил, что он приговорен к смерти и теперь его ведут на казнь под звуки марша...». Иными словами, всё происходящее в IV и в следующей за ней V части приобретает своеобразный эффект «Сна во сне». Здесь просматривается явная аллюзия со стихотворением Э. По:

«Всё, что в мире зримо мне

Или мнится, – сон во сне» (Перевод В. Брюсова).

Выводы. 1. Миросозерцание Берлиоза во многом сходно с трактовкой фантастического Ш.Нодье, который в одной из статей пишет: «Мир, в котором Я – это другой Я, переживающий счастье, всё, что окружает меня, приобретает форму фантазма или символа моих желаний. Неважно, что главный персонаж – чудак. Главное – всё то, что человек выдумывает, – реально. Это реальное, – продолжает Нодье, – также приобретает форму фантазма» [10, с.1764, пер. с франц. О.А. Передерий]. Создаётся ощущение, что для Берлиоза всё художественное пространство «Фантастической симфонии» есть особая, альтернативная реальность, а собственно «тема возлюбленной» – *idée fixe* – это не столько идея сама по себе, сколько её фантазм.

2. Подобно Ш.Нодье, обладавшему в своём творчестве умением «за 10-20 лет предопределять литературные события» [1, с.16], Г.Берлиоз явился своеобразным «барометром музыкальной погоды в Европе». Он стремительно пролагал новые пути в культурном пространстве XIX-XX веков. Его человеческой натуре была свойственна пламенная патетика и меланхолия, бурное проявление чувств и любовь ко всякого рода мистификациям. Не случайно в наши дни французские исследователи называют Берлиоза фантазёром и даже мистиком, а его творчество – «музыкой страстей» [13, с.6].

3. Именно поэтому симфония Берлиоза представляется еще одним «эпизодом из жизни» фантастического, что подтверждает актуальность изучения специфики преломления данного феномена на любом историческом этапе, в рамках абсолютно любой культурной традиции.

Примечания

1. С.Цвейг был уверен в том, что «Эдгар По перенял позднее у Гофмана его призрачность» [10, с.441]. «Страшные демонические хороводы произведений» немецкого романтика магически притягивали к себе воображение Бальзака, опубликовавшего свою новеллу «Эликсир долголетия» под видом перевода произведения Гофмана; Ш.Бодлера, видевшего в божественном Крейслере «нечто вроде оправдания собственной склонности к смутному и причудливому» [5, с.389]; Ш. Нодье, за несколько лет предвосхитившего повсеместный интерес к Гофману во Франции и т.д.
2. Впрочем, утверждение о том, что, кроме фантастики, французских композиторов не интересовала тематика другого плана, было бы неверным.

Список литературы

1. Андрес А.Л. Вступительная статья // Ш.Нодье. Избранные произведения – М.- Л., 1960.
2. Берлиоз Г. «Вечера в оркестре» // Избранные статьи. – М., 1956.
3. Берлиоз. Избранные письма: В 2-х книгах. – Л.: Музыка, 1984. – Кн.1.
4. Галушко М. Эстетические принципы немецкой романтической оперы // Анализ. Концепции. Критика. – Л., 1977.
5. Гофман Э.Т.А. Жизнь и творчество: Письма, высказывания, документы. /Пер. с нем., сост. К. Гюнпель. – М.: Радуга, 1987. – 462 с.
6. Питина С.Н. Музыкальная культура Германии первых десятилетий XIX века и романтическая опера // Музыка Австрии и Германии XIX века. – М., 1975. – Кн.1. – С.354-407.
7. Соллертинский И.И. Гектор Берлиоз // Музыкально-исторические этюды. – Л., 1956.
8. Хохловкина А.А. Берлиоз. – М., 1960.
9. Хохловкина А.А. Романтическая опера во Франции // Западноевропейская опера. Очерки. – М., 1962. – 367 с.
10. Цвейг С. Гофман // Цвейг С. Собр. соч.: В 12-ти тт. – Т.7. Статьи. – М., 1963.
11. Эстетика Музыкального романтизма // Музыкальная эстетика Германии XIX века.: В 2-х тт. – М.: Музыка, 1983. – Т.2. – 432 с.
12. Liminaire et le fantastique // Dictionnaire des literatures de langue francaise. – Bordas, Paris 1994. – Vol. III.
13. La musique des passions // Berlioz le visionnaire TDC № 849, fevrier 2003. Bibliotheque nationale de France.

Поступила в редакцию 17.02.2005 г.