

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

PROBLEMS OF MUSICAL THEATRE



М. Я. КУКЛИНСКАЯ

Колледж музыкально-театрального искусства им. Г. П. Вишневецкой, г. Москва

«СКАЗКИ ГОФМАНА» Ж. ОФФЕНБАХА – МУЗЫКАЛЬНАЯ КВИНТЭССЕНЦИЯ РОМАНТИЗМА



Прежде чем мы обратимся к основной теме статьи, необходимо сделать следующие замечания: мы рассматриваем оперу Ж. Оффенбаха действительно как музыкальную квинтэссенцию романтизма, а не квинтэссенцию музыкального романтизма. Это отличие принципиально, поскольку, во-первых, в центре нашего внимания изначально оказываются вопросы романтической философии, эстетики и наиболее общие черты романтического стиля в целом, реализуемые в опере; во-вторых, к моменту кончины Ж. Оффенбаха, в 1880 году, музыкальный романтизм вступил в позднюю стадию своего развития. К этому времени были написаны все оперы Р. Вагнера – за исключением «Парсифаля». На фоне такого «соседства» оффенбаховские «Сказки Гофмана» (впрочем, как и любая другая французская опера 1880-х годов) выглядят почти наивно и никак не могут претендовать на роль «квинтэссенции музыкального стиля» всей романтической эпохи.

Как известно, опера «Сказки Гофмана» не была закончена автором, что послужило поводом для возникновения более десятка её редакций. Редактирование касалось, в основном, последовательности действий и количества номеров. «Базовой» для большинства редакций после 1905 года стала партитура, изданная в 1907 году Полем Шуденом и закрепившая основную последовательность номеров версии Р. Гюнсбурга-Блоха. В 1987 году появилась редакция Майкла Кея (см.: [5]). Именно в ней были добавлены номера, придавшие опере смысловую и драматургическую стройность и сделавшие её «музыкальной квинтэссенцией романтизма».

Но сначала назовём те основополагающие положения романтической эстетики, которые, по сути, были проиллюстрированы «Сказками Гофмана» Ж. Оффенбаха:

– одним из «краеугольных камней» романтической философии является личность художника-творца, демиурга. «В исходных положениях романтической эстетики познание мира – это прежде всего самопознание» [1, с. 12];

– романтики воспринимают искусство как единственную силу, способную преобразовать либо создать новый мир. Ф. Шлегель писал: «Какого же рода философия выпадает на долю поэта? Это – творческая философия, исходящая из идеи свободы и веры в неё и показывающая, что человеческий дух диктует свои законы всему сущему и что мир есть произведение его искусства» [1, с. 57];

– романтическое «двоемирие», а точнее, «многомирие», рождённое антитезой «реальность – творческий вымысел», требует особых условий бытования. Способом объединения миров служит система «двойников», а самым органичным способом перехода из реального пространства в иное становится всеохватывающая романтическая ирония.

Особенность, отличающая редакцию Майкла Кея от предыдущих, увеличение роли Музы/Никлауса, сцепляющей всё действие и определяющей основную идею произведения: единственно возможная любовь для художника (поэта, музыканта и т. д.) – это любовь к искусству. Она служит источником творчества и порождает истинное вдохновение. Любовь к реальной женщине у художника – всего лишь отражение, «двойник» любви к некоему идеалу, созданному его творческим воображением. Реальный образ разрушает гармонию художника и мира, творчество – восстанавливает её. Эта главная идея оперы находит выражение в трёх драматургически узловых номерах: Куплетах Музы из Пролога, Романсе Никлауса и Эпilogue. Она же становится поводом для

изумительного ариозо Гофмана, прерывающего Песню о Кляйнзаке. Оффенбах создаёт здесь одну из самых трогательных в оперной истории картин поэтического вдохновения. Беспечность, которое овладевает Гофманом, ощутившим «божественное присутствие», его стремление к «переходу в иное пространство» переданы композитором чрезвычайно тонко: сбивающийся ритм струнных, хроматические мотивы в вокальной партии, «ищущие путь» к основной теме и, наконец, сама тема – великолепная свободная лирическая мелодия с широким ходом на септиму вверх (Пример 1).

Вернёмся к образу, который, наряду с Гофманом, принадлежит к главным персонажам оперы и является, по сути, alter ego поэта. Это Никлаус. Идея «двойничества» Музы/Никлауса (приписываемая В. Фельзенштейну) абсолютно логична и соответствует принципам романтического «двоемирия». Всеобъемлющий, но условный образ Музы требует «земного» двойника, коим и является повсюду следующий за Гофманом Никлаус. Одновременно Никлаус является и «двойником», «отражением» самого Гофмана: Муза сопровождает поэта, Никлаус – человека. Чрезвычайно важны интонационные связи между этими двумя персонажами. Сравним, к примеру, тот же Романс Никлауса (Пример 2) с темами Гофмана (Примеры 1, 3, 4).

Оффенбах связывает персонажей Гофмана и Музу (через Никлауса), создавая интонационный комплекс лирических тем, для которых характерны обилие хроматики, придающей особую изысканность мелодике, «порывы» на сексту или септиму вверх, преобладание бемольной сферы с её углублённым «интимным» колоритом, гибкий ритм.

Разделение пространства оперы на мир реальный (Пролог и Эпизод) и миры, рождённые творческим воображением художника-творца, романтического демиурга (акты «Олимпия», «Антония», «Джульетта»), влечёт за собой и других групп «двойников». Кратко рассмотрим две основные: женские образы и образы «злодеев».

Итак, все три возлюбленные Гофмана – Олимпия, Антония и Джульетта – это «двойники» Стеллы, причём каждая из женщин представляет ту или иную сторону её натуры. Какие способы организации музыкального текста избирает Оффенбах для воплощения идеи «двойников»? На первый взгляд, здесь нет какого-либо объединяющего приёма. Во-первых, у Стеллы крошечная вокальная партия – фактически несколько малозначимых реплик. Во-вторых, каждая из трёх геро-

инь контрастирует оставшимся двум, так что речь может идти не об объединении образов, а об их противопоставлении. Но всё-таки это маски («двойники»), которые меняет Стелла, формально являющаяся главной героиней оперы.

Наиболее понятна с точки зрения образа кукла Олимпия – безмозгое и бездушное существо в красивом одеянии. Пародийные по сути и блестящие по виртуозности знаменитые Куплеты – главная, но не единственная характеристика Олимпии. «Принцип двоемирия», используемый на уровне музыкального материала оперы, позволяет нам увидеть образ Олимпии, каким его представляет ослеплённый любовью Гофман. Перед нами вновь великолепный по выразительности и страстности высказывания пример «романсного» типа лирики (Пример 4).

Образ Антонии традиционно воспринимается как безусловно лирический. Но насколько правомерна подобная трактовка? «Она – ангел!» – восклицает влюблённый Гофман. «Она – актриса!» – пытается остановить его Никлаус, и не случайно именно здесь Романс о скрипке призывает Гофмана к «чистейшей и весильной любви к искусству». «Сжигаемая страстным желанием петь певичка, которой запрещено петь», – характеризует Антонию В. Фельзенштейн [3, с. 246]. Выбор между любовью к Гофману и страстью к музыке, перед которым поставлена Антония, сделан в пользу губительной для неё страсти к искусству. Подлинная натура Антонии, полная вдохновенного порыва и неистового желания творить, ярче всего проявляется в знаменитом Трио, а её иная, лирическая, природа так же, как и в истории с Олимпией, получает воплощение через образ Гофмана – автора романса, который Антония поёт в начале действия.

Самым загадочным женским образом, пожалуй, становится куртизанка Джульетта. Недаром новелла, лежащая в основе действия, связана с зеркалом – одним из наиболее мистических предметов в представлении романтиков. В центре действия – вдохновенный дуэт Гофмана и Джульетты, в котором звучат едва ли не самые выразительные любовные темы поэта (Пример 3).

Как мы видим, все три женских образа не имеют явных интонационных связей. Более того, музыкальные характеристики названных трёх героинь построены по принципу контраста – как, собственно, и должно быть, согласно идее «масок-двойников». Откуда же это ощущение удивительной драматургической

цельности оперы? Мы полагаем, что это следствие новаторского драматургического приёма, используемого Ж. Оффенбахом: композитор объединяет три абсолютно контрастных женских образа через интонационный комплекс, принадлежащий главному герою оперы. Этот приём порождён логикой исключительно романтического мышления: все героини созданы творческим воображением Гофмана. В его сознании они объединены, любовь к Олимпии, Антонии и Джульетте сплетается в любовь к «синтезирующему» идеалу – Стелле.

То же самое происходит и с группой «двойников-злодеев». В Прологе Гофман сразу ошеломляет Линдорфа, сообщив: тот-де, является его «злодеем и убийцей». Заметив, что к этому моменту действия Линдорф даже не знаком с Гофманом, а поэт, в свою очередь, не догадывается о попытках Линдорфа соблазнить Стеллу. Но Гофман, интуитивно выбрав верный образ, уже начинает сочинять галерею своих злодеев – Коппелиуса, Миракля и Дапертутто. Для «злодейских образов» Оффенбах отбирает определённый комплекс средств. Он использует преимущественно низкую тесситуру баритонового диапазона, сольные номера Линдорфа и Дапертутто пишет в одноимённых тональностях (e-moll и E-dur), тему Линдорфа из Пролога превращает в лейтмотив «зла», с которым в акте «Олимпия» появляется Коппелиус, а в акте «Антония» – Миракль. Дополняют картину «дьявольские трели» и скерцозный тематизм Линдорфа и Коппелиуса, а также «мефистофельский хохот» Миракля во втором Трио. Мы получаем необычный пример оперной драматургии, в которой главный злодей – не один персонаж, а своего рода «змей о трёх головах». Такой тип драматургии обусловлен воплощением идеи романтического «многомирия». Он органичен только в условиях романтического «двойничества».

Может быть, мощная литературно-эстетическая основа данного произведения всё-таки важнее музыкальной составляющей? На этот вопрос можно было бы ответить утвердительно, если бы не одно обстоятельство: Оффенбаху, как никому другому, удалось блистательно воплотить в музыке самое сложное и всеобъемлющее свойство романтической эстетики, а именно принцип романтической иронии.

В философских науках ирония определяется следующим образом: это «философско-эстетическая категория, характеризующая процессы отрицания, расхождения намерения и результата, замысла и объективного смысла» [2]. У романтиков это понятие сложнее и многозначнее.

Ф. Шлегель называет иронию «... самой свободной манерой философствования и самой закономерной манерой её появления. Она ставит всё с ног на голову, позволяя философу и художнику возвыситься над самим собой» [4, с. 287]. Ирония у романтиков принимает безграничные формы, «замысел» и «объективный смысл» балансируют на грани реального и мистического, а сама она служит своего рода «пропуском» для свободного передвижения по всем романтическим пространствам.

В «Сказках Гофмана» ирония присутствует на всех уровнях. На самом общем из них ирония проявляется уже в том, что безжалостный насмешник, бузотёр и возмутитель спокойствия Жак Оффенбах, чьи музыкально-политические сатиры на протяжении полувека будоражили весь Париж, в конце жизни торопится (и почти успевает) написать оперу, которая становится одним из самых лирических и трогательных произведений в этом жанре.

Возникает вопрос: в каком жанре написана эта опера? Внешние признаки «opera comique» конфликтуют с явной лирической природой «Сказок...». Сам Оффенбах, не без иронии, разделил все сольные номера на две группы – омансы и куплеты. Каждый персонаж поёт либо романс, либо куплеты, либо и то и другое. Композитор щедро одарил романсами всех «положительных» персонажей: два поёт сам Гофман, по одному – Антония и Никаус. Ещё один романс Гофмана, имевший место в Эпизоде, отсутствует в поздних редакциях. Оффенбах, кажется, упрямо не желает замечать, что в партитурах его соотечественников встречаются, к примеру, каватины и арии. Ещё экстравагантнее выглядит ситуация с куплетами. Такое обозначение, пускай и достаточно традиционное для *opera comique* и оперетты, композитор использует пять (!) раз (принято считать Куплетами знаменитый сольный номер Олимпии, хотя сам Оффенбах называет его просто «Scene»). Номера с такими названиями поют: Муза, полная решимости оберегать талант поэта, злодей Линдорф, Никаус (пародируя влюблённого Гофмана), сам Гофман (вознося хвалу Бахусу) и непонятный с точки зрения фабулы Франц. Во втором из упомянутых Куплетов Франца Оффенбах оставляет ремарку, согласно которой, названный персонаж «делает неверный шаг и падает». Это прямое указание на вторгающийся в оперу опереточный приём. Композитор явно подсмеивается над нами, предлагая постоянную игру и «смену масок» на уровне жанра.

Другая сфера обитания романтической иронии связана с переходами от мира реаль-

ности к миру вымысла. Эта «мерцающая вибрация», загадочная волнующая игра с реальностью находит воплощение на протяжении всей оперы: в фантастическом хоре духов вина в Прологе; в двух мрачных экстатических трио из акта «Антония»; в Баркароле с её гипнотизирующим ритмом; арии Дапертутто, поющего о бриллианте (или о таинственном магическом кристалле?); в «зачарованной» арии Джульетты и, наконец, в Септете, где все участники как будто застывают в атмосфере «зазеркалья». В каждом из подобных эпизодов Оффенбах использует различные приёмы, создающие удивительный ирреальный характер музыки. Например, основное выразительное средство в Вальсе из I д. – прелестная мелодия, которая влечёт нас за собой, постоянно «обманывая», «мороча», подстраивая интонационные «ловушки». Пленительная, то и дело меняющая направление тема, завораживающий ритм кружения вкупе с тёплым тембром струнных и мягкой динамикой создают образ таинственного интимного мира (Пример 5).

Конечно, наиболее явными проявлениями иронии служат игровые – карнавальные и пародийные – приёмы. Перечислим некоторые из них:

– пародийное цитирование; в Прологе, например, Никлаус цитирует арию Лепорелло из «Дон Жуана» В. А. Моцарта;

– «сверхзлодейский» мотив Линдорфа, который собирает на небольшом отрезке времени столько «ужасных» приёмов (использование тембров факторов, короткие нисходящие мотивы в минорном ладу и пунктирном ритме, «мефистофельские» трели в низком регистре и т. п.), что вряд ли может восприниматься всерьёз;

– в акте «Антония» композитором выписаны «петухи» (ремарка «il fait un coq»), которых смешит окружающих незадачливый Франц в своих Куплетах;

– в акте «Олимпия» множество забавных игровых приёмов, связанных с образом куклы, – это и момент «окончания завода», изображаемый с помощью *glissando* в партии солистки, и безумный безостановочный «бег по круту» в эпизоде «отказа механизма» и потери контроля над куклой, за которой никто не в состоянии угнаться;

– отчасти к этой группе можно отнести Септет из акта «Джульетта», который на самом деле является... секстетом. В нём участву-

ют Джульетта, Никлаус, Гофман, Питичинакио, Дапертутто и Шлемель. Все, умеющие считать до шести, понимают, что этот номер – всего лишь секстет с хором, поскольку воспринимать хор, дублирующий партии солистов, в качестве отдельного персонажа несколько странно. Тем не менее, этот ансамбль в партитуре П. Шудена носит название Септет.

Особо следует упомянуть Песню о Кляйзке. Интересно, что композитор обозначает её именно как песню, *Chanson*, хотя форма позволяет написать более привычные «Куплеты». Кто вообще такой этот Кляйзак, и что он делает в этой странной истории? Вероятнее всего, «ближайший родственник» Крошки Цахеса: жалкий уродец, в котором, как в кривом зеркале, отражаются отвратительные гримасы реальности. «Осколки» этого уродливого мира впиваются в сердце поэта, а для охотно подпевающей толпы обывателей причуды Кляйзака – всего лишь повод для насмешки. Двойственная природа песни снова воплощена средствами жанров-«масок»: в основе номера – шуточная песня в танцевальном ритме с незатейливой мелодикой, построенной на коротких фразах. Но достаточно композитору поместить *Chanson* в минорную сферу, с помощью оркестровки нисходящие к сильным долям хроматические пассажи деревянных духовых) придав мелодическому рисунку особую заострённость, – и вот уже квартетные возгласы «Flic flac!» звучат как хлесткие удары, энергия, изначально заложенная в танцевальном ритме, переходит в отчаянный кураж, а музыка номера в целом приобретает гротескный характер. Эта сольная песня Гофмана становится особенно важной, потому что, на наш взгляд, именно отсюда, с оперной сцены, впервые протягивается нить к иронии (гротеску) иного уровня, а именно – к трагикомическим образам Густава Малера, чья Первая симфония появится только через 6 лет после оперы Оффенбаха.

Остаётся только пожалеть, что «Сказки Гофмана», этот «un enfant merveilleux» позднего романтизма, до сих пор находится на периферии научно-исследовательских интересов. Мы попытались показать, что внешняя простота этого произведения Ж. Оффенбаха обманчива, как карнавальная маска, за которой скрываются тонкая ирония и ранимая душа композитора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под ред. А. Дмитриева. М.: Изд-во МГУ, 1980. 640 с.
2. Михайлов А. Ирония // Культурология. XX век: Энциклопедия. URL: <http://terme.ru/slovari/kulturologija-xx-vek-enciklopedija.html>.
3. Фельзенштейн В. О музыкальном театре. М.: Радуга, 1984. 408 с.
4. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. М.: Искусство, 1983. Т. 1. 480 с.
5. Цодокон Е. Метаморфозы «Сказок Гофмана». URL: <http://www.operanews.ru/15022301.html>.

REFERENCES

1. Literaturnye manifesty zapadnoevropejskih romantikov [The Literary Manifestos of West European Romantics]. Edited by A. Dmitriev. Moscow: Moscow State University Press, 1980. 640 p.
2. Mihajlov A. Ironiya [Irony]. Kul'torologija. XX vek: Jenciklopedija [Culturology. The XXth Century: Encyclopaedia]. URL: <http://terme.ru/slovari/kulturologija-xx-vek-enciklopedija.html>.
3. Fel'zenshtejn V. O muzykal'nom teatre [About Musical Theatre]. Moscow: Raduga Press, 1984. 408 p.
4. Shlegel' F. Jestetika. Filosofija. Kritika [Aesthetics. Philosophy. Criticism]: in 2 vol. Moscow: Iskustvo Press, 1983. Vol. 1. 480 p.
5. Codokov E. Metamorfozy «Skazok Gofmana» [Metamorphoses of «The Tales by Hoffmann»]. URL: <http://www.operanews.ru/15022301.html>.

Пример 1
Песня о Кляйнзаке (I д.)



Пример 2
Тема Романса Никлауса (II д.)



Пример 3
Дуэт Гофмана и Джульетты (III д.)



Пример 4
Тема Романса Гофмана (I д.)



Пример 5
Вальс (I д.)



«СКАЗКИ ГОФМАНА» Ж. ОФФЕНБАХА –
МУЗЫКАЛЬНАЯ КВИНТЭССЕНЦИЯ РОМАНТИЗМА

В представленной статье рассматривается влияние принципов романтической философии и эстетики на композиционные, жанровые и интонационные особенности оперы «Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха. С этой целью автором привлекаются и сравниваются различные редакции либретто и партитуры указанного сочинения. Целью исследования является установление причинно-следственных связей между спецификой романтического мышления и формой организации музыкального материала в условиях оперного театра. Используя метод комплексного анализа, автор статьи выявляет новаторские истоки подхода к вопросам оперной драматургии, избранного Ж. Оффенбахом. По мнению исследователя, этот подход обуславливается индивидуальным композиторским

претворением таких основополагающих принципов романтизма, как образ художника-демиурга, «двоемирие», система «масок-двойников» и другие. Особое внимание в публикуемой работе уделено способам художественной репрезентации романтической иронии на оперной сцене. Автор статьи подробно рассматривает проявления данного феномена на различных уровнях театрального спектакля – от концептуального до мелодико-интонационного. Это позволяет исследователю сделать вывод о всестороннем воздействии романтической эстетики на основные законы оперного жанра, сложившиеся на протяжении XIX столетия.

Ключевые слова: Ж. Оффенбах, «Сказки Гофмана», романтизм, оперная драматургия, романтическая ирония.

J. OFFENBACH'S «THE TALES BY HOFFMANN»
AS A MUSICAL QUINTESSENCE OF ROMANTICISM

The article examines the influence of romantic philosophy principles and aesthetics on the compositional, genre and intonation aspects of opera «The Tales by Hoffmann» by J. Offenbach. With that end in view, the author uses and compares some various versions of the named work libretto and score. The study aims to establish the cause and effect rela-

tionship between the specifics of romantic thinking and the form of organization as applied to musical material. Using the method of complex analysis, the author reveals the innovative sources of J. Offenbach's approach to the opera dramaturgy problems. In the researcher's opinion this approach is determined by the individual composer's interpretation

of such fundamental Romanticism principles as the image of the artist-demiurge, the «double-worlds» principle, the system of «masks-doubles» and other. A special attention in the published work is paid to the ways of representation of romantic irony at the opera stage. The author of the article examines in detail the manifestations of this phenomenon at the

different levels of theatrical performance – from conceptual to intonation one. It allows the researcher to draw the conclusion about the romantic aesthetics comprehensive influence on the basic laws of opera genre which formed during the XIXth century.

Key words: J. Offenbach, «The Tales by Hoffmann», romanticism, opera dramaturgy, romantic irony.

Куклинская Марина Яковлевна

преподаватель

Колледж музыкально-театрального искусства им. Г. П. Вишневецкой

Россия, 111672, Москва

e-mail: mkno1@mail.ru

Kuklinskaya Marina Ya.

teacher

G. Vishnevskaya College of Music and Dramatic Art

Russia, 111672, Moscow

e-mail: mkno1@mail.ru

