

Ю. А. ЦВЕТКОВ

(Ивановский государственный университет)

**МУЗЫКАЛЬНОЕ НАЧАЛО «БЕТХОВЕНСКОГО ФРИЗА»
ГУСТАВА КЛИМТА И ОПЕРЫ Р. ШТРАУСА —
Г. ФОН ГОФМАНСТАЛЯ «КАВАЛЕР РОЗЫ»**

Культура венского модерна (1890—1910) определяется важнейшей тенденцией — активной интегративностью разных видов искусства, что во многом предвещает постмодернистское состояние культуры. Синтетические по своей природе произведения, объединяющие в себе несколько начал, фокусируют в себе множество смыслов. Например, символистский принцип взаимодействия искусств в немецком музыкальном театре, разработанный Рихардом Вагнером (1813—1883), можно назвать интермедийальным, понимая под ним особый тип взаимосвязей, основанных на взаимодействии языков разных видов искусств: литературы (либретто), музыки, пластики (танцы, жесты) и живописи (убранство сцены, свет, костюмы). Если интертекст выстраивается внутри одной родовой разновидности (например, литературной), то для интермедийальности необходим «перевод» одного художественного кода в другой при взаимодействии смыслов. При таком процессе «транспонирования» язык одного вида искусства включается в систему языка другого вида искусства [Гишунина 2001: 149].

Талантливейшим художником венского модерна является Густав Климт (1862—1918), президент «Венского Сецессиона», избранный на этот пост в 1897 году своими единомышленниками Й. М. Ольбрихом, А. Роллером, Й. Хоффманом, К. Мозером и др. Полотна и мозаичные панно Климта сочетают в себе композиционную простоту и необычную доминанту орнамента. Фон его картин составляют яркие цветовые декоративные композиции, на которых изображены застывшие человеческие фигуры, находящиеся в состоянии полусна или подчиненные разнообразным движениям танца или хоровода, что характерно для символистской живописи и югендстиля [Weissenberger 1971]. Орнамент у Климта выходит за рамки предмета изображения и используется как «принцип построения живописного произведения» [Сарабьянов 2001: 261]. Вершиной интермедийального синтеза искусств в творчестве Климта по праву считается «Бетховенский фриз» (1902), одно из самых известных достижений

«Венского Сецессиона», названное Огюстом Роденом (1840—1917) «таким трагическим и таким божественным» [Нере 2000: 45].

«Бетховенскому фризу» Климта, впервые представленному на Четырнадцатой выставке «Сецессиона» в «Доме сецессиона», был отведен целый зал, который впоследствии получил название зала Климта. Выставка 1902 года имела мемориальный характер и была посвящена великому немецкому композитору Людвигу ван Бетховену (1770—1827), большую часть жизни творившему в Вене и ставшему ярким представителем венской классической музыкальной школы. Устроители выставки задумали создать «мегасинтез» архитектуры, живописи, пластики и музыки. Выставка открывалась в «Доме сецессиона» (1898), созданном архитектором Йозефом Мари-ей Ольбрихом (1867—1908) как храм синтеза искусств с надписью на стене «Живопись. Архитектура. Пластика». Внешний вид этого здания с куполом-шаром из золотых ветвей задавал трехчастную композицию «Бетховенскому фризу», а в центре зала находилась скульптура Макса Клингера (1857—1920) «Бетховен» (1902). На открытии выставки «Сецессиона» исполнялся финал Девятой симфонии Бетховена (1824) в редакции дирижера Придворной оперы в Вене Густава Малера (1860—1911).

Прообразом к фризу Климта послужил комментарий Р. Вагнера к Девятой симфонии Бетховена: «...битва души, сражающейся за счастье против гнета тех враждебных сил, которые вторгаются между нами и земным блаженством» [Харрис 1995: 34]. Авторская интенция предполагала двоемирие, продуктивное в барочном, романтическом искусстве и на театре Вены. Вагнеровская трактовка Девятой симфонии стала определяющей для сюжетно-композиционной поэтики фриза. Художник не иллюстрировал музыкальное развитие всей четырехчастной симфонии Бетховена, но раскрыл основную коллизию симфонии посредством противопоставления аллегорических образов.

Следуя каталогу открытия выставки, на которой впервые демонстрировался «Бетховенский фриз», первая длинная стена фриза изображала следующее: «“Тоска по счастью” — страдающее, немощное человечество; оно обращается к хорошо вооруженному, сильному представителю сообщества, дабы тот, движимый состраданием и честолюбием, сразился за счастье людей» [Нере 2000: 39—40]. Вооруженный рыцарь, имеющий портретное сходство с Г. Малером, исполнен решимости защитить женские фигуры, располагающиеся позади него.

Торцовая стена фриза изображала «“Враждебные силы” — гигант Тифон, против которого тщетно сражались даже боги; его дочери, три горгоны, символизирующие Похоть, Излишество и Невоздержанность. Жаждающие добраться до людей, они летают над их головами» [Ibid.: 40]. Гигант Тифон представлен в виде уродливой обезьяны с хвостом змеи и крыльями в окружении трех горгон и других

аллегорических персонажей. Следует отметить, что борьба с враждебными силами на фризе не изображается. Мужчина — защитник и воин, исполненный добродетелей, противопоставлен отталкивающим и витальным женским образам, которые и составляют «враждебную силу», прежде всего, исходя из авторского замысла, — мужскому началу.

На третьей длинной стене фриза воспроизведен результат этой борьбы: «Госка по счастью, излитая в поэзии». Искусства ведут нас в идеальное царство, где все мы сможем обрести чистую радость, чистое счастье и чистую любовь. Хор ангелов в раю. «Счастье, прекрасный отблеск небесного огня, объемлет весь мир» [Нере 2000: 49]. Заключительный эпизод «Поцелуй всему миру» соотносится со словами хора оды «К радости» (1785) Фридриха Шиллера (1759—1805) из Девятой симфонии Бетховена. Мотив освобождения и спасения человечества в искусстве художника-гения (тезис «Венского Сецессиона») становится в интерпретации Климта представлением о борьбе женского и мужского начал. Поцелуй мужчины и женщины, лица которых закрывает орнамент, символизирует спасение женщиной мужчины. Их стопы обвязаны тонкими нитями, похожими на оковы. Кроме того, они помещены во внутреннее пространство колокола или фаллоса, из которого им не выбраться. Климт смело сопрягает антитетические смыслы, объединяя в единое целое Эрос и Танатос.

На фризе есть два фрагмента, которые прямо указывают на звучание музыки. Во-первых, это аллегорическая фигура Поэзии и Музыки. Она играет на лире. Во-вторых — танцующие гении, движущиеся в музыкальном ритме. Музыкальное начало фриза мастерски передается Климтом живописными средствами и дает свободу для визуальных и даже акустических зрительских ассоциаций. Аллегорические фигуры и отдельные детали «Бетховенского фриза» находятся на различном пространственном расстоянии друг от друга, образуя каждый раз смысловые отсылки к центральной скульптуре Бетховена, которая также символизировала идею спасения человечества посредством искусства. Ассоциации с заключительным хором «К радости» из Девятой симфонии взывали к утопическому видению всеобщего братства освобожденного человечества.

Следует отметить, что первоначально (до размещения в зале фриза Климта) скульптура Бетховена находилась в другом контексте. Позади скульптуры было создано декоративное панно Альфреда Роллера (1864—1935). До фриза Климта уже существовало синтетическое произведение искусства, объединявшее слово, живопись, пластику и музыку. Центром этой композиции была скульптура Бетховена. Клингер изобразил композитора в виде олимпийского бога, сходного со знаменитым «Зевсом» Фидия. Бетховен сидит с обнаженным торсом и прикрытыми плащом коленями. В соответствии с античной традицией ноги композитора обуты в сандалии. Бетховен восседает на богато декорированном троне, а у его ног находится орел — сим-

вол Юпитера. Кулаки композитора крепко сжаты, а выражение лица предельно энергичное. Композитор предстает воплощением творческого порыва, способного преобразиться в божественное состояние через мучительное преодоление. Известный шопенгауэровский мотив из «Мира как воли и представления» (1819) поясняет роль музыки и гения, который, как правило, находится в разладе и борьбе со своей эпохой. Спасительным началом Шопенгауэр считал музыку, поскольку она «в отличие от других искусств отнюдь не отражение идей, а *отражение самой воли...*» [Шопенгауэр 1993: 366]. В искусстве Шопенгауэр увидел наиболее адекватную форму познания мирового порядка, а в эстетическом созерцании, по его мнению, повторялся процесс самоосуществления воли. На мраморном цоколе памятника Бетховену были высечены слова И. В. Гёте из второй части «Фауста»: «Die Einsamkeit tiefste schauend unter meinem Fuß». Позднее, в 1902 г., надпись была удалена [Fliedl 1991: 106].

Подчеркнутая экспрессивность внешнего облика Бетховена отражает музыкальный характер его произведений: героические темы, мотивы борьбы, победы и смерти. Упомянем, что Девятая симфония — «Хоральная», ре минор, была написана, когда композитор был совершенно глухим. Как известно, мотив преодоления внутреннего одиночества, борьба света и тьмы, добра и зла, а также тема всеобщего ликования звучат во многих симфониях Бетховена, но с наибольшей силой — в финале Девятой. Подчеркнем также, что Бетховенский зал органично объединил музыкальные, живописные, пластические и вербальные смыслы в единое синтетическое произведение (по Р. Вагнеру). Затем в Бетховенском зале был создан фриз Климта, а на открытии выставки Сецессиона исполнялся финал Девятой симфонии Бетховена в редакции Г. Малера, создавая искомый устроителями «мегасинтез»¹.

¹ Несколько слов об оценке созданного «мегасинтеза». Во-первых, о совмещении пластического (скульптура Бетховена) и живописного (фриз Климта) контекстов: мотивы борьбы и преодоления объединяют их. Но стоическое противостояние смерти в скульптуре Клингера контрастирует с фатальной обреченностью человека в любви-смерти у Климта. Но, так или иначе, смерть неминуема. Во-вторых, при исполнении финала Девятой симфонии подавляется музыкальное начало как пластики, так и живописи. Исполнение только крещендо финала симфонии значительно упрощает драматическое развитие борьбы, преодоления и смерти на фризе. Слова Ф. Шиллера нивелируют многообразие смыслов как пластического, так и живописного контекста. Особенно заметно расхождение в интерпретации «Оды к радости» Шиллера и финальной сцены фриза Климта. Заключительные слова «Оды к радости» Шиллера: «Люди, братья меж собой... Обнимитесь, миллионы!» — не предполагают лишь любовные объятия. Общественный посыл «Оды к радости» — гимна теперешнего Евросоюза — переводится во фризе Климта в сферу интимную. Многие конкретные детали «Поцелуя всему миру» Климта явно не вписываются в контекст шиллеровской оды. Происходит своеобразная «пермутация» — смещение смыслов разных видов искусства (пластического, живописного и словесного). Поэтому речи об

По-иному обстоит дело с традиционным синтезом искусств, предложенным Р. Вагнером в операх «Лоэнгрин» (1848), «Тристан и Изольда» (1859), тетралогии «Кольцо нибелунга» (1854—1874) и «Парсифаль» (1882). Заветы Вагнера живо восприняли его последователи — немецкий композитор Рихард Штраус (1864—1949) и австрийский поэт, драматург и либреттист Гуго фон Гофмансталь (1874—1929). Их сотрудничество подарило миру шедевры синтетического взаимодействия нескольких видов искусства: оперы «Электра» (1909, первая постановка — Дрезден), «Кавалер розы» (1911, Дрезден), «Ариадна на Наксосе» (1912, Штутгарт), балет «Легенда об Иосифе» (1914, Париж), комедию с танцами «Мещанин во дворянстве» (1918, Берлин), оперу «Женщина без тени» (1919, Вена), представление с танцами и хором «Афинские развалины» (1924, Вена), оперу «Египетская Елена» (1928, Дрезден) и лирическую комедию «Арабелла» (1933, Дрезден).

Богато оркестрованная музыка Штрауса отличается способностью придавать театральное выражение даже мельчайшим подробностям. Не случайно его называли композитором вещей и фактов. Штраус «переводил» на язык звуков явления природы, интонацию разговорной речи и другие ее особенности. Гофмансталь со своей стороны умело создавал словесный эквивалент звучащей мелодии: «Он часто уподоблялся лиане, обвивающей могучее дерево и питающейся его соками. Он адаптировал труды других писателей: Софокла, Кальдерона (которого особенно высоко ценил), Отвея (“Сохраненная Венеция”), Мольера (старую мистерию “Всякий человек”). В этом смысле он был своего рода соавтором еще до того, как началось его сотрудничество со Штраусом» [Марек 2002: 199—200].

Духом времени Гофмансталь считал «музыкальную аналогию» [Hofmannsthal 1986: 620]. В письме 1892 года он подчеркивал, что «музыка — это слово, которое во всех написанных мной вещах встречается чаще всего, я постоянно жажду музыки, я без нее не могу выдумать ничего прекрасного» [Hofmannsthal 1967: 29—30]. Музыка постоянно звучит в произведениях Гофмансталя: мелодия скрипки, песня из раскрытого окна или ария в оперной ложе. Писатель воспринимал музыку акустически, как мелодию, созданную и исполняемую другими. Звучащая музыка была условием его работы над произведениями. Со временем он развил в себе тонкое понимание,

органическом «мегасинтезе» идти не может. Наслоение смыслов разных видов искусства привело к усложнению интеллектуального восприятия, в котором нет места ясности, гармонии или взаимодополнения разных видов искусства, к которым стремились организаторы выставки Сецессиона. Другое замечание касается выбора «точки зрения» зрителя и слушателя в зале Климта. Поскольку интермедиаальный синтез существует в свободном пространстве смысловых ассоциаций, то в зале важно местонахождение зрителя или слушателя. Однако в «мегасинтезе» оно осталось неопределенным, тем более что часть зала занимал оркестр.

«переживание» музыкального произведения и создавал словесными средствами мелодию, имитируя ее интонацией, ритмом и рифмой. Это замечательное свойство Гофмансталя позволило ему впоследствии стать «идеальным либреттистом» Р. Штрауса.

Продолжая традиции немецких романтиков, суггестивной лирики Эдгара По и мифологической оперы Вагнера, Гофмансталь часто сравнивал поэта с музыкантом. Слова его стихотворения «Душа» (1892) являются своеобразной инструментовкой звучащей мелодии: поэт настраивается на определенный ритм и в такт ему пишет стихотворение. В его первой части предлог «mit» десятикратно повторяется в начале строк, имеющих четкую ритмическую организацию. По утверждению литературоведа А. Шмида, это ритм вальса, а в других стихотворениях «слышны» ритмы мазурок Ф. Шопена [Schmid 1968: 36]. Вопрос музыкального совершенства литературного произведения занимал с самого начала в исканиях Гофмансталя одно из центральных мест. Поэтому его интерес к совместной работе с композитором был естественным и закономерным.

Основой замысла оперы Штрауса «Кавалер розы» была вполне конкретная музыка. Он хотел написать оперу «в стиле Моцарта». Штраус и Гофмансталь были едины в том, что комедийная опера должна быть полна недоразумений и любовных историй наподобие сюжета пьесы Бомарше (1732—1799) «Безумный день, или Женитьба Фигаро» (1784). Для такой комедии Штраус намеревался написать мелодичную и «несложную музыку», оперу-буффа. Позднее, правда, Штраус посчитал, что музыка оказалась чересчур сложной, что было связано и с разрастанием либретто по мере создания оперы [Марек 2002: 227].

Идеальным сюжетом стала история, имеющая мощный интертекстуальный пласт: пьесы Мольера, французский роман XVIII в., венские комедии Карла Хафнера, «Дон Паскуале» и любой другой фарс, а также интермузыкальный: в образе Октавиана много общего с Керубино, а в Маршальше ощущается родственная связь с графиней из «Женитьбы Фигаро» Моцарта [Там же: 228]. В опере есть и элементы пародии на вагнеровскую музыкальную драму: в начальной сцене Октавиана и Маршальши угадывается любовная экстатическая сцена Тристана и Изольды из второго действия [Гозенпуд 1965: 182]. В результате совместных усилий либреттиста и композитора возник незамысловатый сюжет о старике, который тщетно мечтает жениться на молоденькой девушке.

Центральными в системе персонажей либретто являются Маршальша — «молодая красивая дама не более 32 лет», которая при плохом настроении может показаться однажды семнадцатилетнему Октавиану «стареющей женщиной» [Rosenkavalier 1996: 6], ее юный любовник — Октавиан, кузен Маршальши — барон Окс — «крестьянско-диониссийское недоразумение старой Вены и нижнеавстрийский двоюродный брат Фальстафа» [Ibid.: 7], а также юная

невеста Окса — Софи. Сложившиеся между ними отношения легко прогнозируемы: барон Окс просит свою кузину Маршальшу порекомендовать достойного юношу, который выступил бы на его свадьбе с юной Софи кавалером розы и преподнес бы, согласно обычаю, серебряный цветок невесте. Этим юношей является Октавиан, который вначале явился перед Оксом в костюме служанки Мариандль. На начавшейся свадьбе Октавиан влюбляется в юную Софи и защищает ее, обнажив шпагу и легко ранив барона. Когда же Окс захотел еще раз увидеть приглянувшуюся Мариандль, чтобы приударить за ней, Маршальша объясняет подстроенный розыгрыш, прогоняет Окса и благословляет Октавиана и Софи на счастливый брак.

Гофмансталь заимствовал сценическое решение оперы в одной из шести картин английского живописца, графика и теоретика искусства Уильяма Хогарта (1697—1764) под общим названием «Модный брак» (1745). Известное полотно «Будуар графини» из этой серии отличается занимательностью сюжета и назидательной литературностью: графиня за утренним туалетом принимает гостей и любезничает со своим любовником. Адвокат показывает приглашение на бал-маскарад. Подруга увлечена оперным певцом и т. д. «Модный брак» имел большой резонанс в обществе благодаря гравюрам, широко известным в Европе. Возможно, что эту сцену подсказал Гофмансталью Макс Рейнхардт (1873—1943), гениальный постановщик всех шести опер Штрауса на либретто Гофмансталя [Марек 2002: 235].

С полотна Хогарта «Будуар графини» пришли в либретто оперы многочисленные второстепенные персонажи: повар, который вместе со своим помощником обсуждает с Маршальшей меню на день; француженка-модистка; продавец животных; ученый с портфелем; нотариус; парикмахер с помощником; итальянский певец и флейтист, которых прислал друг семьи, чтобы спеть серенаду хозяйке дома; обычные просители — старуха мать и ее «три бедные сиротки-аристократки» [Там же]. Особый интерес представляет язык, на котором говорят персонажи «Кавалера розы». Речь персонажей является оригинальным изобретением Гофмансталя, поскольку каждый из них говорит на диалекте немецкого языка, соответствующем его общественному положению. Маршальша изъясняется на немецком языке с примесью венского диалекта, принятом при дворе Марии Терезии, перемежает свою речь французскими фразами и употребляет выражения, которые можно услышать на улицах Вены. У барона Окса речь пересыпана французскими фразами с грамматическими ошибками и пестрит просторечьем. Октавиан выражается еще более элегантно, чем Маршальша, но, когда он изображает Мариандль, он воспроизводит жаргон венских служанок. София унаследовала от отца повадки нуворишей. Но в лирические моменты она объясняется просто и мило. Два итальянца говорят на жуткой смеси итальянского и немецкого языков. Гофмансталь населил оперу чрез-

вычайно колоритными персонажами, которые можно сравнить с комическими фигурами Фигаро, Фальстафа, Ганса Сакса и Розины, а музыка Штрауса мастерски оживила их [Марек 2002: 237].

Таким образом, в опере Штрауса—Гофмансталя возникает органичный синтез музыки, слова, пластики и живописи в динамичном развитии сюжета комической оперы. В основе этого синтеза — музыкальное начало, отличающееся, по словам Василия Синайского — руководителя и дирижера постановки «Кавалера розы» на сцене Большого театра в Москве в 2012 году, — полистилистикой. Музыкальная многослойность, по его мнению, имеет два кода: первый для западного слушателя — Вагнер, Малер, Массне, «Фальстаф». Для российского — Моцарт, славянские темы Дворжака и венский вальс [Синайский 2012]. Музыка, слово, пластика и живописный ряд в их взаимодействии создают у зрителя свободу ассоциаций, четко определяя местоположение слушателя в зрительном зале перед сценой, что обеспечило опере триумфальное шествие по театрам мира.

Если сравнить музыкальное начало «Бетховенского фриза» Климта и оперу Штрауса—Гофмансталя «Кавалер розы», то в первом случае музыкальные ассоциации с Девятой симфонией Бетховена и ее трактовка Вагнером определили драматическое развитие и композицию живописного фриза Климта. В нем музыкальное звучание возникает не только во фрагментах, в которых изображаются аллегорическая фигура с арфой в руках или танцующие гении. Музыкальные ассоциации сопровождают зрителя во всем образном строе противопоставления темных и светлых сил. Для оперы Штрауса—Гофмансталя полистилистический характер текста и музыки вобрал в себя все многообразие внешней и внутренней комичности персонажей. Музыка стала источником и ассоциативным полем «ожившей картины» Хогарта в конкретных образах и деталях.

Литература

- Гозенпуд 1965 — *Гозенпуд А.* Оперный словарь. М., 1965.
- Марек 2002 — *Марек Д.* Рихард Штраус. Последний романтик. М., 2002.
- Нере 2000 — *Нере Ж.* Густав Климт. М., 2000.
- Сарабьянов 2001 — *Сарабьянов Д. В.* Модерн: история стиля. М., 2001.
- Синайский 2012 — *Синайский В.* В этой партитуре есть что-то магическое [Электронный ресурс] // <http://www.operanews.ru / 2040809.html> (дата обращения 15.04.2013).
- Тишунина 2001 — *Тишунина Н. В.* Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. Сер. Symposium. Вып. 12. СПб., 2001.
- Харрис 1995 — *Харрис Н.* Климт. Жизнь и творчество. Любляна; М., 1995.

- Шопенгауэр 1993 — *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление. М., 1993.
- Fliedl 1991 — *Fliedl G.* Gustav Klimt. Die Welt in weiblicher Gestalt. Köln, 1991.
- Hofmannsthal 1967 — *Hofmannsthal H. von.* Briefe an Marie Herzfeld. Heidelberg, 1967.
- Hofmannsthal 1986 — *Hofmannsthal H. von.* Reden und Aufsätze III. Aufzeichnungen. Frankfurt a. M., 1986.
- Rosenkavalier 1996 — Rosenkavalier. Stuttgart, 1996.
- Schmid 1968 — *Schmid M.* Symbol und Funktion der Musik im Werke Hugo von Hofmannsthals. Heidelberg, 1968.
- Weissenberger 1971 — *Weissenberger R.* Die Wiener Secession. Wien; München, 1971.

ZUSAMMENFASSUNG

Das Musikalische in Gustav Klimts “Beethovenfries” und der Oper von Richard Strauss/Hugo von Hofmannsthal “Der Rosenkavalier”

Die musikalischen Assoziationen der neunten Symphonie von Ludwig van Beethoven in der Interpretation Richard Wagners bestimmten die dramatische Entwicklung und die Komposition des malerischen Fries' von Klimt. Der musikalische Klang entsteht nicht nur in den Fragmenten, die eine allegorische Figur mit der Harfe oder tanzende Genies darstellen, sondern die musikalischen Assoziationen begleiten den Betrachter im ganzen bildlichen Gefüge der Gegenüberstellung von dunklen und hellen Kräften. Für die Oper von Strauss/Hofmannsthal “Rosenkavalier” ist die Polystilistik von Text und Musik charakteristisch. Sie kennzeichnet die ganze Vielfalt der internen und externen Komik der dargestellten Figuren. Die Musik in der Oper wurde zu einer Quelle und zu einem Assoziationsfeld des “belebten Bildes” von Hogarth mit konkreten Gestalten und Details.