

## МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ И СЮЖЕТЫ В ОПЕРНОМ ТЕАТРЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

*В работе рассматриваются мифологические образы и сюжеты оперного театра первой половины XX века. Доказывается, что достаточно устойчивый интерес к мифу, обнаруживающийся во многих стилевых направлениях, имеет вполне определенные культурно-исторические предпосылки.*

*Значение мифа, в частности, проявляется в его воздействии на само строение произведений музыкального театра, их смысловую организацию. Так, в отношении «мифологических» музыкальных произведений можно говорить о существовании некоторых константных значений, сохранившихся (в том или ином виде) в этих сочинениях. Среди этих констант — тема жертвенной (искупительной) смерти, тема смерти-превращения, тема взаимодействия человека с inferнальным миром. Эти константы представляют собой своеобразные сюжетные архетипы, не теряющие своей актуальности в разные периоды истории музыкального театра.*

Оперный театр связан с мифом, начиная с первых лет своего существования. Более того, сама тема «миф и опера» образует некую сквозную линию в истории музыки; ее развитие происходило *непрерывно*, хотя и обретало разные воплощения. Так, мифологические сюжеты составляют неотъемлемый атрибут итальянской оперы-*seria* и французской лирической трагедии — жанров, имеющих свои, далеко идущие традиции. Даже в тех случаях, когда мифологический материал отступал на второй план (в итальянской и французской опере XIX века, например), он продолжал свое существование в опере — в ее генетических истоках, незримо хранящих свою связь с мифом.

В настоящей работе речь пойдет о мифологических образах и сюжетах в опере первой половины XX века. Мы постараемся показать, что достаточно устойчивый интерес к мифу<sup>1</sup>, обнаруживающийся в принципиально различных стилевых направлениях, имеет вполне определенные культурно-исторические

предпосылки. С одной стороны, они связаны с самим возникновением и развитием оперы (о чем только что шла речь выше). С другой — хорошо известно, что именно в XX веке миф занимает позицию своеобразного «центра притяжения», фокусирующего вокруг себя множество ракурсов эстетического осмысления действительности<sup>2</sup>. Наконец, эти предпосылки сопряжены и с имманентными свойствами самого мифологического материала. Именно эти свойства образуют некий сущностный план в мифе, благодаря которому последний и обрел удивительную жизнеспособность в пространстве истории<sup>3</sup>.

\*\*\*

В музыкальном театре XX века мифологические темы обретают одно из ведущих положений<sup>4</sup>. Впрочем, следует подчеркнуть, что связь с мифом здесь далеко не всегда предполагает только *непосредственное* обращение к соответствующим сюжетам (из античной мифологии, например). Значение мифа оказы-

вается значительно более широким — можно говорить о его воздействии на *само строение* произведений музыкального театра, их смысловую организацию.

Очевидно, что структура любого художественного произведения многослойна — она складывается из нескольких, взаимно координирующихся планов. Благодаря этому произведение и обретает смысловую объемность, создающую возможность взгляда на него с разных «точек зрения». Представляется, что в музыкальных произведениях, связанных с внемузыкальными по природе смысловыми системами (литературой, например), соотношение этих планов имеет свою специфику. Так, прежде всего необходимо выделить *исходный смысловой уровень*, образующий в произведении глубинную, далеко не всегда подвластную «непосредственному чтению» плоскость. Композитор, отталкивающийся от того или иного литературного текста, ориентируется именно на этот содержащийся в нем уровень, являющийся своего рода «фундаментом» в художественной системе произведения<sup>5</sup>.

Как будет видно ниже, в отношении «мифологических» музыкальных произведений можно говорить о существовании некоторых *константных значений*, сохраняющихся (в том или ином виде) на этом исходном уровне. Они обретают разные воплощения, их внешняя сюжетная форма варьируется в крайне широких пределах (вплоть до того, что сам сюжет в своих прагматических отношениях может далеко уходить от мифа), но они никогда не исчезают полностью<sup>6</sup>. Автор как бы «реконструирует» эти значения, не теряющие своей актуальности в любое время и образующие некие фундаментальные парадигмы человеческого бытия<sup>7</sup>. Конечно, композитор дает им новый модус существования — в зависимости от тех вопросов, которые предлагает его творческое сознание. И тем не менее, подобные опосредованные мифом значения можно рассматривать как своего рода память, сохраняющую коллективный опыт культуры.

\*\*\*

Хорошо известно, что в мифологических сюжетах одну из центральных позиций занимают фундаментальные аспекты человеческого бытия — тайны жизни и смерти. Смерть, вообще всякое взаимодействие с потусторонним миром, обретали при этом воплощение в разных сюжетных формах. Одна из них — *тема жертвенной (искупительной) смерти*. Смерть здесь имеет совершенно особое качество — она либо становится источником новой жизни<sup>8</sup>, либо оказывается символом искупительной жертвы. Прежде всего, это миф об Альцесте, отправившейся в царство смерти вместо своего супруга Адмета (и возвращенной из царства смерти Алкидом). Аналогичен и миф о Касторе и Поллуксе (Поллукс сходит в Аид, чтобы вернуть из обители теней своего брата Кастора), об Ифигении, принесенной в жертву Агамемноном (но чудесным образом спасенной Артемидой, которой она и была посвящена в жертву)<sup>9</sup>. Сюжеты этих мифов были достаточно популярны — так, сюжет Альцесты встретим в творчестве Ж. Люлли, Н. Струнка, Г. Генделя, Г. Раупаха, К. Глюка; Ифигении в Авлиде — у Д. Скарлатти, Н. Йомелли, А. Кальдары, Н. Порпоры, Д. Сарти; Кастора и Поллукса — у Ж. Рамо, Д. Сарти и т. д. Очевидно, что мотив самопожертвования лежит и в основе мифа об Орфее (оказавшегося одним из самых значимых в истории оперы<sup>10</sup>). Вообще эту тему можно обнаружить в самых разных произведениях — достаточно вспомнить сюжеты «Нормы» В. Беллини (главные герои — Норма и Поллион — сгорают в огне), «Лакмэ» Л. Делиба (смерть Лакмэ, спасающей жизнь Джеральду), «Турандот» Дж. Пуччини (Лю умирает, желая спасти любимого ею Калафа), «Гибели Богов» Р. Вагнера<sup>11</sup>.

Как видно, тема «искупительной смерти» стала одной из важнейших семантических констант в оперном театре — к XX веку она обрела многоплановое звучание, открывающее перспективы для различных трактовок и интерпретаций.

Так, эти мифологические сюжеты существуют, прежде всего, в своей непосредственной форме: миф об Альцесте — у Э. Веллеса, об Орфее — у И. Стравинского, Д. Мийо, Э. Кшенека, А. Казеллы, Дж. Малипьеро. Впрочем, сохраняя основную сюжетную схему мифа об Орфее, например, композиторы либо давали ему «современное» освещение (опера Д. Мийо «Несчастья Орфея»), либо предлагали гротескно-инвертированное его прочтение (трилогия Дж. Малипьеро «Орфеиды»).

Очевидно, что даже в принципиально различных трактовках темы «жертвенной смерти» можно обнаружить общий смысловой план. Жизнь и смерть образуют два мира, разделенные границей, и в то же время неразрывно взаимосвязанные. Для того, чтобы герой смог покинуть царство смерти, должна быть отдана чужая жизнь, или же эта жизнь должна стать причастной царству мертвых (как в мифе об Орфее, например) — таким образом, граница между этими мирами оказывается преодолимой.

Взаимодействие жизни и смерти, возможность перехода из одного состояния в другое составляют также отдельную тему в мифологических сюжетах. Наиболее известный ее вариант — миф о Пигмалионе, силой своей любви оживившего статую Галатеи<sup>12</sup>. Дальнейшее развитие этой темы оказалось крайне неоднозначным. Так, в XIX–XX веках в новых «версиях» мифа о Пигмалионе оказывается ключевым представлением о том, что произведение искусства не просто отражает внутренний мир художника, но как бы вбирает в себя часть самой жизни (один из наиболее выразительных примеров — рассказ Эдгара По «Портрет»: художник запечатлел на картине жизненное совершенство своей возлюбленной ценой ее смерти<sup>13</sup>).

Вообще конкретное содержание подобных версий «Пигмалиона» нередко выходит далеко за пределы исходного смысла мифа — таковы, например, инвертированные варианты «Пигмалиона» в произведениях Э. Гофмана. В «Песоч-

ном человеке» описывается история любви Натанаэля к Олимпии, которая оказывается на самом деле неодушевленной куклой. В «Эликсирах Сатаны» Франческо, объятый вождением к созданному им изображению святой Розалии, призывает Венеру вдохнуть в него жизнь<sup>14</sup>; но эта жизнь (как и красота ожившей картины) оказывается мнимой.

С другой стороны, особое значение обретает мысль о том, что произведение искусства имеет свою самостоятельную жизнь. Так, например, в картине продолжается жизнь ее оригинала («Портрет Н. Гоголя»), либо изображение отображает душевные метаморфозы героя («Портрет Дориана Грея» О. Уайльда). Наконец, вспомним о параллели «искусство = источник жизни»<sup>15</sup>: одушевляющая сила искусства своею властью преодолевает даже власть Смерти — в «Соловье» Г. Андерсена живой Соловей отгоняет от Императора Смерть; в сказке О. Уайльда «Роза и Соловей» соловей во имя любви отдает свою жизнь для того, чтобы расцвел розовый куст.

В музыкальном театре XX века подобные семантические константы существуют либо в опосредованной форме (такова опера И. Стравинского «Соловей» по сказке Г. Андерсена), либо вместе с другими константами (произведения, связанные с сюжетом Орфея). Судя по всему, тема «искусство и жизнь» также оказывается в числе тем, не перестающих интересоваться композиторов всегда; впрочем, естественно, что в XX веке ее художественное решение оказывается зависимым от соответствующих эстетических позиций того или иного автора.

Косвенную связь с темой «жертвенной смерти», о которой шла речь выше, имеет тема *смерти-превращения* — герой после смерти не исчезает, но как бы переходит в иное состояние, обретает новое качественное «измерение». Здесь достаточно вспомнить образ Дафны, к которому обратились уже авторы первых опер («Дафна» Я. Пери, Дж. Каччини, М. да Гальяно); в истории оперы его

можно встретить неоднократно и в более позднее время<sup>16</sup>. Иное воплощение этой темы представляет миф о Гиацинте, которого случайно убил Аполлон и затем превратил в цветок<sup>17</sup>; а также миф о Смирне, превращенной в дерево.

Другая мифологическая «ипостась» смерти — *тема разлуки героев* (или странствий). Здесь возникает следующая параллель: разлука (похищение) = смерть. Разлука<sup>18</sup> отождествляется с переходом в иной мир, из которого нет возврата, то есть, царство Смерти. Так, следует вспомнить миф о Персефоне, дочери Деметры, похищенной Плутоном; о похищении Европы Зевсом, похищении Ганимеда Аполлоном. Это и миф о Кефале и Прокриде (Кефала похищает влюбившаяся в него Эос)<sup>19</sup>; об Ипподамии, унесенной Пелопсом на колеснице<sup>20</sup>; о Гиласе, сыне Тейодаманта, который был похищен нимфами. Мотив похищения — один из достаточно распространенных в оперных сюжетах — «Абарис, или Борeadы» Ж. Рамо (Борей похищает Альфизу, возлюбленную Абариса); «Ринальдо» Г. Генделя (похищение Морганой Альмирины, жены Ринальдо); его можно обнаружить и в «Руслане и Людмиле» М. Глинки, и в «Кашее бессмертном» Н. Римского-Корсакова.

Пространство, в которое переносится герой (царство бога северных ветров Борea, сады волшебницы Морганы, и т. д.), ирреально и замкнуто, выход за его пределы возможен только с разрушением и исчезновением этого фантастического мира, существующего в своем, «внеземном», измерении. Характерно, что во всех этих случаях само похищение героя предстает как неожиданное нарушение привычного миропорядка (похищение Альфизы в «Абарисе», Альмирины в «Ринальдо», Людмилы в «Руслане и Людмиле» происходит внезапно, сопровождаясь, как правило, различного рода катаклизмами — бурей, громом и т. д.), его возвращение, связанное с разрушением «ирреального мира», как бы призвано восстановить этот изначально заданный порядок<sup>21</sup>.

Иная версия темы разлуки героев предполагает переход в иное состояние персонажа при расставании — его смерть, переход в священную обитель богов, и т. д. Так, Ариадна, которую покидает Тесей, становится супругой Диониса; погибает Ясон, бросивший Медею; Улисс, оставляющий Цирцею<sup>22</sup>, позже спускается в царство Смерти, чтобы узнать путь на родину. Можно вспомнить также сюжет Дидоны и Энея, который (как и сюжет Орфея) оказался одним из самых распространенных в истории оперы<sup>23</sup>.

Рассмотренные семантические константы не теряют своей актуальности и в XX веке. Так, непосредственно к мифу о Дафне обращается Р. Штраус, о Персефоне — И. Стравинский. Опосредованное воплощение темы «разлука = смерть» обнаруживается в трактовках мифа об Улиссе (опера Л. Даллапиколы). Мифу об Ариадне посвящены оперы Д. Мийо, Б. Мартину, Р. Штрауса<sup>24</sup>. Характерно, что эти константы раскрывались в определенном смысловом контексте. Сама мысль о том, что жизнь не прекращается, но возвращается вновь, хотя и в иной форме, возрождает представление о вечности самой жизни, ее власти над смертью. И это представление, очевидно, оказывается актуальным для искусства *любого* времени<sup>25</sup>. Стремление победить смерть оказывается сильнее страха перед ней, а вера в безграничность жизни, открывающей себя везде, больше слепого преклонения перед неведомым загробным миром.

С другой стороны, мифы о Дафне, Персефоне, представали в музыкальном искусстве XX века в подчеркнуто *отстраненном* решении — их образы (на первый взгляд) предлагают полностью отвлечься от проблем современной действительности и вернуться к сверхличным ценностям прошлого. В то же время тематика произведений, скорее всего, обращает эти проблемы в иную плоскость — поэтическое переосмысление вечных образов мифа обретает качество своеобразного сопротивления жизненной

действительности XX века, противостояния разрушительному началу, проявившему себя и в искусстве, и в самой исторической реальности.

Специального рассмотрения заслуживает тема взаимодействия человека с *инфернальным миром*, также находящаяся в числе ведущих смысловых констант музыкального театра XX века. Остановимся поэтому на ней отдельно. Хорошо известно, что фактически во всех мифологических системах существует представление о том, что общение человека с потусторонними силами оказывается для него губительным. Впрочем, естественно, что конкретные воплощения этого представления оказываются достаточно разнообразными. В первую очередь — это сюжеты, описывающие смерть человека при его непосредственном контакте с трансцендентными силами — таков, например, миф о Семеле, пожелавшей увидеть Зевса в его божественном величии<sup>26</sup>.

В истории художественной культуры данная семантическая константа получила значительное распространение — даже уходя достаточно далеко от своих архаических истоков, она, тем не менее, сохраняла их исходный смысл фактически без изменений (с ней так или иначе связаны образы Фауста, Дон Жуана, например). В XX веке эта константа особенно актуальна — она обнаруживается в сочинениях, на первый взгляд, крайне разноплановых. Таковы многочисленные произведения, связанные с легендой о Фаусте — опера Ф. Бузони «Доктор Фауст», кантата и опера А. Шнитке «История доктора Иоганна Фауста», вариационная фантазия в жанре оперы «Ваш Фауст» А. Пуссера, опера «Иоганн доктор Фауст» Й. Берга, и т. д. Косвенно с легендой о Фаусте связаны «История солдата», «Похождения повесы» И. Стравинского.

Во многих культурных традициях присутствует иной сюжетный вариант рассматриваемой темы — любовь (или связь) человека и представителя инфернального мира, приводящая к смерти —

таков сказочный образ Русалки (или Ундины), полюбившей человека<sup>27</sup>. Этот сюжет можно встретить в разных версиях — в народных сказках (сказки о Русалке), в литературе (повесть Ф. де ла Мотт-Фуке об Ундине, драма Ж. Жироду «Ундина»); в музыкальном искусстве — оперы Э. Гофмана, И. Зейфрида, К. Гиршнера, Г. Лортцинга, А. Дворжака. Впрочем, необходимо отметить, что в XX веке рассматриваемая тема раскрывалась в крайне многозначном сюжетном контексте — в «Огненном ангеле» С. Прокофьева Рената, полюбившая графа Генриха, гибнет в огне<sup>28</sup>; смертью Майлса и Флоры, вступивших в контакт с призраками Питера Куинта и мисс Джессел, завершается «Поворот винта» Б. Бриттена.

Смертоносным оказывается само стремление человека к этому потустороннему миру, его желание обрести силы, превосходящие человеческие возможности. Так, низвергается в море Фатон, захотевший управлять солнечной колесницей Гелиоса<sup>29</sup>; та же судьба постигла Икара, приблизившегося к Солнцу<sup>30</sup>. Более поздний вариант — история жизни Жанны д'Арк, обреченной на смерть в пламени костра. Будучи достаточно популярным в XIX веке (романтическая драма Ф. Шиллера «Орлеанская дева» — литературный первоисточник опер Дж. Верди и П. Чайковского<sup>31</sup>), этот сюжет не теряет своего значения и в XX веке (оратория А. Онеггера «Жанна д'Арк на костре»).

Как видно из приведенных примеров, сам «потусторонний мир» может не иметь конкретно-персонифицированного воплощения, присутствуя в сюжете, например, в обобщенно-символическом виде (губительный солярный образ в Икаре<sup>32</sup>). Другой вариант — образ Судьбы (Рока, Фатума), присутствующий во многих произведениях мирового искусства<sup>33</sup>. Его значение в мифологических сюжетах также очевидно (один из наиболее известных примеров — миф о царе Эдипе).

Нетрудно заметить, что тема взаимодействия с инфернальным миром в про-

цессе развития музыкального театра обрела достаточно многообразные формы. Ее принципиальная «открытость» сама по себе допускает различные интерпретации, отражающие эту тему в плоскости художественных задач соответствующего времени. Таким образом, смысловой контекст, в котором воплощалась тема, позволял конкретизировать ее содержание, представить ее сущностные детерминанты в относительно определенном ракурсе.

В ряде случаев можно обнаружить действие традиций, корни которых уходят в XIX век. Так, общеизвестна романтическая трактовка образов Фатума, Рока, которым противопоставит человек в своей жизни<sup>34</sup>. В XX веке оказывается значимым не столько аспект противостояния человека и судьбы, сколько само соотношение разных миров — зримого и незримого, потустороннего, таящего в себе невидимые силы. Политические и социальные катастрофы XX века поставили вопрос о сущности человеческого бытия в особенно заостренной форме; ответ же на него оказался весьма неоднозначным. Так, вновь актуальной оказывается мысль о том, что человеческая судьба подчинена некоей высшей, трансцендентной силе («Царь Эдип» И. Стравинского)<sup>35</sup>. С другой стороны, сами образы прошлого помогали композиторам по-новому понять историю современности — трагедии войн. Духовные катаклизмы заставляют вспомнить столь далекие, на первый взгляд, от мифа и истории XX века произведения, как «Жанна д'Арк на костре» А. Онеггера, «История доктора Иоганна Фауста» А. Шнитке.

Очевидно, что обращение к образам Фауста, царя Эдипа, Жанны д'Арк позволяло раскрывать проблемы современной действительности в объективном модусе — символически-общезначимый характер этих образов сам по себе предполагал их внеличностную интерпретацию. В то же время, сложность и противоречивость культуры XX века, отражавшей реальность исторического порядка, далеко не всегда предполагала именно это внелич-

ностное качество. В ряде случаев мифологические константы оказываются как бы транспонированными в личностно-замкнутый мир. Таковы, в частности, фантастически-ирреальные образы («Поворот винта» Б. Бриттена) или образы, рожденные в психологически обостренном восприятии («Огненный ангел» С. Прокофьева).

\*\*\*

Судя по всему, проблема «миф и музыкальный театр» сложна, прежде всего, своей многосоставностью — ракурс, представленный в настоящей работе, раскрывает лишь одну из ее плоскостей. Так, мы не рассматривали формы трактовки мифологического материала, особенности его жанрового воплощения. Наконец, отдельный вопрос заключается в том, как именно понимается *сама сущность* мифа — природа мифа как специфической художественной системы, роль мифа в музыкальном искусстве, аналогии между музыкой и мифом — все эти аспекты обретают крайне многообразные интерпретации в разных направлениях музыкально-эстетической мысли XX века.

В настоящей работе были показаны лишь некоторые семантические константы произведений музыкального театра. Кроме того, мы специально не рассматривали особенности конкретного «оформления» этих констант — его исследование составляет отдельный аспект проблемы. Исходный же ее пункт — *выявление самих констант*, их общих «очертаний». И хотя на этом этапе оно имеет скорее «перечислительный» характер, только после подобного предварительного описания и возможно дальнейшее изучение смысловой организации «мифологических» произведений. Последний вопрос — о его целостности — имеет множество ракурсов, среди них — раскрытие различных трактовок соответствующих тем и образов, установление их соотношения с культурно-историческим контекстом. Наконец, отдельный вопрос — изучение исторической эволюции в понимании тех или иных мифоло-

гических сюжетов. Все эти вопросы и составляют перспективу дальнейших исследований в данной сфере.

Конечно, представленный в работе материал может поразить своей разнообразностью — нередко в одном ряду оказывались произведения, на первый взгляд, совершенно несопоставимые. Но наша задача заключалась здесь в другом — вскрыть некие единые смысловые первоосновы текстов этих произведений, проявляющие себя в разном контексте. Действительно, эти константы можно обнаружить во многих сюжетах, нередко не имеющих непосредственной связи с мифом<sup>36</sup>; более того, и сами эти сюжеты могут иметь принципиально различное музыкально-драматургическое решение. Но именно они образуют скрытые смысловые параллели, позволяющие объединить даже далеко отстоящие друг от друга сочинения.

Рассмотренные примеры, в частности, позволяют обратить внимание на то, что

многие константы взаимодействуют друг с другом. Так, константа «жертвенной смерти» может быть тесно связанной с константой «искусство — источник жизни» («Орфей»), а также с константой губительного взаимодействия с потусторонним миром («Жанна д'Арк», «Огненный ангел»). Очевидно, подобному взаимодействию способствует *общая смысловая природа* этих констант, уже сама по себе предусматривающая диалогические отношения. Действительно, основными для них оказываются взаимодополнительные представления о «противостоянии» жизни и смерти, или, наоборот, их взаимообращении. Они так или иначе присутствуют *во всех* представленных примерах — в скрытой или явной форме. Мифологические образы, таким образом, сохраняют свое исходное значение неизменным, обретая новую жизнь в художественной системе произведений музыкального театра XX века.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Этот интерес, как известно, проявляется не только в музыке: так, Е. Мелетинский пишет, что «'мифологизм' является характерным явлением литературы XX века и как художественный прием, и как стоящее за этим приемом мироощущение» (см.: Мелетинский Е. Поэтика мифа. М., 1995. С. 295).

<sup>2</sup> Как отмечает В. Азарова, «проявляя интерес к темам и образам античной мифологии, европейские композиторы стремятся не только подчеркнуть в них неизменные «начала» (позитивные или негативные), но и выявить значимость и действенность извечных нравственных категорий в современной действительности» (см.: Азарова В. Античная тема в творчестве И. Стравинского. Л., 1988; Мелетинский Е. Указ. соч.).

<sup>3</sup> В этом плане миф нередко рассматривается как определенная *система мышления*: «Некоторые аспекты и функции мифологического мышления образуют важную составную часть самого человеческого существа <...> Мифологическое мышление может оставить позади свои прежние формы, может адаптироваться к новым культурным модам. Но оно не может исчезнуть окончательно» (см.: Элиаде М. Аспекты мифа. М., 2000; Пропт В. Я. Мифология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. М., 1998).

<sup>4</sup> Список произведений оказывается здесь весьма обширным; мы приведем лишь отдельные, наиболее характерные примеры: А. Онеггер («Антигона»), Д. Мийо («Эвмениды», «Похищение Европы», «Покинутая Ариадна», «Освобождение Тезея»), К. Орф («Эдип», «Антигона»), И. Стравинский («Царь Эдип», «Персефона», «Аполлон Мусагет», «Орфей»), Р. Штраус («Электра», «Любовь Даиан», «Ариадна на Наксосе», «Дафна»), Дж. Энеску («Эдип»), Б. Мартину («Ариадна») и т. д.

<sup>5</sup> Таким образом, при обращении к проблеме «миф и музыкальный театр» неизбежно возникает вопрос о соотношении мифа и литературных первоисточников соответствующих музыкальных произведений.

<sup>6</sup> «Художественные образы, которыми мы восхищаемся сегодня, не умерли вместе с создавшими их верованиями и мифологией. Не умерли потому, что бессмертны лежащие в их основе верования и мифы, а сами образы являются одной из основных форм бытия мифологических содержаний и смыслов» (см.: Антомян Ю. Миф и вечность. СПб., 2001).

<sup>7</sup> По этой причине в настоящей работе мы вынуждены будем постоянно обращаться к примерам из истории музыкального театра в ее полной перспективе — иначе невозможно понять как преемственность явлений музыкального искусства XX века по отношению к существовавшим ранее его формам, так и их специфику.

<sup>8</sup> Смерть, возрождающаяся в новой жизни, — один из важнейших мотивов в мифе (рождение Афины после того, как Зевс поглотил Метиду; умирающий и воскресающий Осирис в мифах древнего Египта и т. д.). Аналогично и представление о том, что бессмертие (вечную жизнь) можно обрести лишь через временную смерть, уничтожающую в человеке его «земную» природу (Деметра, желая дать бессмертие Демофону, сыну Метанеры, держала его над огнем — как и Фетида, хотевшая дать бессмертие своему сыну Ахиллесу). «Возрождение через смерть» лежит в основе многих ритуалов (культ Деметры, например), в их числе — ритуалы инициации.

<sup>9</sup> См. сходные мотивы самопожертвования в сюжете «Идомея, царя Критского» В. Моцарта (Илия готова принести себя в жертву Посейдону вместо своего возлюбленного Идаманта), в мифе об Иеффае. Еще один вариант этой константы также содержится в Ветхом Завете — история Самсона.

<sup>10</sup> См.: *Кириллина Л.* Орфизм и опера // Музыкальная Академия. 1992. № 4.

<sup>11</sup> Иной вариант этой темы можно найти и в других произведениях Р. Вагнера, например — в «Летучем Голландце» (смерть Сенты избавляет Летучего Голландца от вечного проклятия), «Тангейзере» (смерть Елизаветы искупает грехи Тангейзера).

<sup>12</sup> К этому мифу обратился еще Ж. Рамо (балетный акт «Пигмалион»).

<sup>13</sup> Как известно, вопрос о границе, разделяющей жизнь и смерть, составляет тему и других произведений Э. По («Преждевременное погребение», «Без дыхания» и др.).

<sup>14</sup> Показательно, что сам Франческо при этом как раз и вспоминает миф о Пигмалионе.

<sup>15</sup> Ее истоки, прежде всего, вновь следует искать в мифе об Орфее.

<sup>16</sup> Своеобразное воплощение этого мотива смерти-превращения обнаруживается, в частности, у Н. Римского-Корсакова («Снегурочка»; Волхова в «Садко»; Кашеевна в «Кашее бессмертном»).

<sup>17</sup> Пример — опера В. Моцарта «Аполлон и Гиацинт».

<sup>18</sup> О подобной параллели можно отчасти говорить и по отношению к сюжету возвращения Улисса: длительные странствия героя предстают как его смерть (на родине его считают умершим, кроме того, во время странствий Улисс спускается в царство Смерти). Напомним, что к сюжету Улисса также обращались многие композиторы — от К. Монтеверди в XVII веке до Л. Даллапиколы в XX веке.

<sup>19</sup> На сюжет Кефала и Прокриды написали оперы многие композиторы (в том числе — Дж. Бонoncini, Ф. Арайя, А. Гретри, и т. д.).

<sup>20</sup> О параллелизме похищения героя и смерти («смерть-похитительница») в сказках и мифах пишет, например, В. Пропп (см.: указ. соч., с. 327–334).

<sup>21</sup> Отдельного внимания в этом плане заслуживает параллель сон = смерть. Так, хорошо известно, что мотив сна = смерти получил значительное распространение в разных литературных традициях (таковы, в частности, апокрифические сказания, произведения фольклора — духовные стихи и т. д.). В том или ином варианте он обнаруживается и в музыкальном театре («Руслан и Людмила» М. Глинки, «Спящая красавица» П. Чайковского, косвенно — «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» Н. Римского-Корсакова). Сон = смерть как переход в новое состояние, новый мир — представлен также в «Кольце Нибелунга» Р. Вагнера (волшебный сон Брунгильды, низвергнутой Вotanом из Валгаллы).

<sup>22</sup> Этот мотив (герой, попадающий в царство волшебницы, покоряется ее чарам, но позже ее оставляет) встретим в поэме Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим»: рыцарь Рено попадает в волшебные сады Армиды и покидает ее. Этот сюжет — также в числе весьма популярных в истории оперы — произведения Ж. Люлли, А. Вивальди, Н. Йомелли, А. Сальери, А. Саккини, Д. Гаццаниги, Й. Гайдна, К. Глюка, Л. Керубини, П. Анфосси, Д. Сарти, Д. Чимарозы, Дж. Россини. Он не утратил своего обаяния и в XX веке (опера А. Дворжака).

<sup>23</sup> Одно лишь перечисление авторов даст внушительный список — напомним лишь некоторые имена: Ф. Кавалли, Б. Галуппи, А. Скарлатти, Г. Перселл, Т. Альбинони, Н. Порпора, Н. Йомелли, Т. Траэтта, А. Сарти, и т. д.

<sup>24</sup> В XIX — нач. XX вв. константу «разлука = смерть» можно найти в совершенно немифологических операх — «Африканке» Дж. Мейербергера (смерть Селики, которая не в силах пережить разлуку с любимым ею Васко да Гама) и «Чио-Чио-Сан» Дж. Пуччини (самоубийство мадам Баттерфляй, оставленной Пинкертоном).

<sup>25</sup> «...человек бессознательно убежден в том, что ничто не исчезает бесследно и в этом смысле бессмертно, а уход в небытие дает толчок новой жизни» (см.: *Антонян Ю.* Указ. соч. С. 374).



---

<sup>26</sup> Примеры весьма многочисленны — мифы о состязании героя с божеством, завершающемся поражением (и, обычно, смертью) первого (состязание Тиресия с Музами, Марсия с Аполлоном); сюжеты, в которых договор человека с потусторонним миром оканчивается смертью либо его самого, либо его близких — Идомеи; Иеффай (в Ветхом Завете).

<sup>27</sup> Другой вариант — Демон, полюбивший земную женщину («Демон» М. Лермонтова — литературный первоисточник оперы А. Рубинштейна).

<sup>28</sup> Здесь особенно очевидна параллель с мифом о Семеле.

<sup>29</sup> Уже в XVII веке к этому мифу обращается Ж. Люлли (лирическая трагедия «Фэтон»), позже — Н. Йомелли, и т. д.

<sup>30</sup> На сюжет мифа об Икаре в XX веке были написаны балеты А. Онеггера, С. Слонимского.

<sup>31</sup> Вообще к этому сюжету обращались композиторы разного времени — Г. Андреоцци, Р. Крейцер, Н. Вакайи, Д. Паччини, М. Бальфе, Ж. Дюпре, М. Мерме и т. д.

<sup>32</sup> Как известно, образ Солнца имеет амбивалентную природу: Солнце дает земле тепло и жизнь, но одновременно убивает и сжигает ее.

<sup>33</sup> В музыкальном театре он присутствует, уже начиная с XVII века.

<sup>34</sup> Аналогичной оказывается и романтическая трактовка образов Демона (и Русалки) — конфликт иллюзорного и реального миров, невозможность обрести идеал своей мечты.

<sup>35</sup> Так, В. Меллерс отмечает: «мы живем в конце эпохи, когда, начиная с периода европейского Ренессанса, человек верил в свои возможности контролировать свою судьбу» (см.: *Mellers W. Stravinsky's Oedipus as 20-th Century Hero // Stravinsky: A New Appraisal of his Work. N. Y., 1963*).

<sup>36</sup> И в этом плане, конечно, очевидны аналогии между мифологическими оперными произведениями и литературными произведениями неомифологического направления XX века.

*A. Denisov*

## MYTHOLOGICAL IMAGES AND THEMES IN THE MUSICAL THEATRE OF THE FIRST HALF OF THE XX CENTURY

*Mythological images and themes in the musical theatre of XX century (the first half) are considered. It is proved that the stable interest to mythology that can be found in different trends of musical style has its cultural and historical determinants. The function of the myth, in particular, consists in its influence on the structure of musical theatre works, their semantic organization. This semantic organization includes so called constant meanings, which are preserved in different works. Among these constant meanings there are themes of sacrificial death, themes of death-redemption, themes of the interaction of man and transcendental world. These constant meanings important during different periods of musical theatre history may be referred to as plot archetypes.*