

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ КРАСНОДАРСКОГО КРАЯ
государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение
краснодарского края
**«КРАСНОДАРСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОЛЛЕДЖ
ИМ. Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА»**

Цикловая комиссия музыкальной литературы и народного творчества

А.А. Предоляк

**ОПЕРА Р. ШТРАУСА «САЛОМЕЯ» В КОНТЕКСТЕ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПОИСКОВ НАЧАЛА XX ВЕКА**

Методическая разработка
для студентов, обучающихся
по специальности подготовки 53.02.07 Теория музыки

**Краснодар
2022**

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
Раздел 1. Художественно-эстетические поиски начала XX века.....	6
Раздел 2. «Саломея» Р. Штрауса: жанр – драматургия – образ.....	18
Заключение.....	34
Приложение.....	35
Таблица.....	36

ВВЕДЕНИЕ

Свободолюбивый и независимый «родовой дух» немецкого театра оказался тесно связан с тенденциями протестантской церкви, что сформировало «темп движения» его сценических поисков. По мнению немецкого историка театра Й. Грегора «кривая театрально-духовного бытия» была крайне динамичной, отличалась «чрезвычайно резкой амплитудой колебаний вплоть до наших дней», что позволило сделать немецкий театр «самым грандиозным и утонченным». Формы и разновидности старинного немецкого театра закладывали основы национальной сцены, моделировали «его особый генетический код».

Именно этим «генетическим кодом», опираясь на «грандиозность» и «утонченность», спустя три-четыре столетия воспользовались немецкие композиторы. Соединив воедино мистерию, миф и драму в рамках оперного жанра, они явили миру «потрясающей силы» синтез, обновленный и грандиозный.

Другая линия немецкого оперного театра – это воплощение традиционных библейских тем и сюжетов в новых «полижанровых» композициях. Эти мотивы присутствуют в творчестве Р. Штрауса, А. Шенберга, П. Хиндемита, К. Орфа, К. Штокхаузена. Творчество и оперы именно этих композиторов включены в контекст пособия.

Мощные интеграционные процессы привели к мифологизации и мистеризации культуры XX века в целом. Мифологическое сознание, возрождающее общечеловеческие универсальные особенности мышления, естественно апеллирует к Священному писанию как краеугольному камню современной цивилизации. Грандиозные социальные катаклизмы и войны XX века стали причиной возрастания интереса к религиозным учениям,

предопределили развитие религиозной философии и философии религии в русле различных христианских конфессий.

Философско-культурологическая составляющая связана с неоклассицистскими и необарочными тенденциями в искусстве XX века, тяготением к диалогу культур, стремлением к воссозданию «чистых» жанров. Все эти поиски венчает на рубеже нового тысячелетия гепталогия «Свет» К. Штокхаузена – «грандиозный и утонченный», по словам автора, проект. Опираясь на уникальные традиции немецкого музыкального театра, он доводит «зашифрованное» интуитивное ощущение «особого генетического кода» немецкой культуры до его рационального осознания, до возникновения на глазах слушателя, так называемых, «формульной» и «мультиформульной» композиций. Рождается единственная в своем роде «*мистерия звука*», обогащенная всеми новациями и технологиями минувшего столетия и устремленная к раскрытию высших тайн Бытия.

Сегодня, в современной музыковедческой науке, изучение процессов музыки XX века, специфики современного оперного театра, художественных стилей и направлений, философско-эстетических исканий и особенностей творчества композиторов является приоритетным.

Все выше сказанное и реализованное в художественной практике, обусловили **актуальность** данной методической разработки, определили его основную **задачу**: *выявить функции музыкального театра Германии XX века и творчества Р. Штрауса в контексте процессов оперного западноевропейского театра.*

Цель и задачи методической разработки соотнесены с общими целями подготовки специалистов в области теории музыки. Обучение и воспитание студентов должно апеллировать к широкому кругозору, к систематизации полученных знаний, к желанию и умению владеть приобретенными навыками.

Методическая разработка предназначена, прежде всего, для студентов специальности 53.02.07 Теория музыки. Оно также может быть полезно для обучающихся исполнительских отделений.

Содержательная часть направлена на систематизацию уже полученных знаний в области истории западноевропейского оперного театра, западноевропейской музыкальной литературы и творчества немецкого композитора XX века – Р. Штрауса. Кроме того, применен междисциплинарный подход, направленный на раскрытие и углубление изучаемого музыкального материала.

В качестве музыкального материала в данном пособии используется анализ оперы «Саломея» Р. Штрауса.

Структура пособия включает разделы, после которых следуют вопросы и задания для самоконтроля, список литературы и приложение, включающее таблицы и схемы.

В результате освоения содержания пособия обучающийся должен:

- освоить систему основных процессов музыкального театра XX века;
- знать принципы и особенности немецкого оперного театра XX столетия;
- уметь применять полученные знания в профессиональной практической деятельности.

При написании методической разработки автор обращался к трудам видных отечественных и зарубежных ученых-музыковедов, культурологов, философов, литературоведов.

РАЗДЕЛ 1

ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПОИСКИ НАЧАЛА XX ВЕКА

В начале XX века эстетика в процессе своего развития вошла в совершенно иной социально-исторический контекст. Сложные философско-эстетические взаимоотношения между различными направлениями, пересекаясь, образовали многогранную картину художественной жизни эпохи. Романтический тип мышления соседствовал с *реализмом*, *натурализмом*, *символизмом*, то есть с теми течениями, которые образовались в искусстве на рубеже XIX-XX веков. Философия и эстетика позднего Романтизма привнесла в творчество художников «дух декаданса», а символизм создал в различных видах искусства ореол тайны, «грезы», недоговоренности, «дистанцированности» от реального мира и еще более обострил непостижимость идеального. Неокантианство, позитивизм, прагматизм, пантеизм, философия парадокса Б. Рассела, А. Бергсона, З. Фрейда стали важнейшими импульсами для мысли художников и порой весьма причудливо сочетались в искусстве (см. прил., таблица 1).

Поворотным моментом в развитии философии искусства начала XX стала знаменитая фраза Ф. Ницше: «Бог умер» [8, 21]. На смену «мертвому» Богу должен был прийти «сверхчеловек» [8, 22] – молодой и сильный, счастливый и играющий, творящий вокруг себя мир и самого себя. Это заявление немецкого философа совершило целую революцию в идейном мире. Нет Бога – значит, нет Создателя Вселенной, нет универсальной стройности, нет целесообразности, смысла Бытия, нет возможности соизмерить себя с гармонией целого. Само целое распалось на фрагменты, на факты реальности. Появилась своеобразная игра философских идей – «игра в бисер» и «игра фресок», где хозяином являлся человек.

В свете новой духовной ситуации идеи Ф. Ницше помогли открыть заново утверждения и взгляды А. Шопенгауэра, непонятого и нецененного

его временем. Например, по отношению к музыке А. Шопенгауэр утверждал: «Мир есть не что иное, как проявление идей во множественности..., а музыка,... могла бы до известной степени существовать, даже если бы мира вовсе не было» [4, 610]. Из цитаты видно, что философ противопоставлял друг другу два мира – реальный и идеальный, отдавая наибольший приоритет последнему. Далее он подчеркивает иррациональную природу музыки: «Понятие здесь, как всюду в искусстве, бесполезно, композитор раскрывает внутреннюю сущность мира на языке, которого разум не понимает» [4, 612]. Но содержание музыки должно быть философским и слиться воедино с наивысшим миром идей через жанр «религиозной мессы» [4, 614].

Ведущими направлениями, помимо позднего романтизма, в начале XX века, стали натурализм, импрессионизм и символизм. Позднее – неоклассицизм и экспрессионизм. Все они носили трансцендентный характер, стремились проникнуть в тайну Бытия, постичь суть «сверхреальных» процессов. В этой связи, оперный театр приобрел оттенок мистериальности. Некоторые оперы и оратории этого времени по своему религиозному и мистическому содержанию приближались к мистериям. Во многих странах, особенно в Германии стали предприниматься попытки стилизации жанра мистерии.

Думается, что *символизм* явился тем пластом в духовной и культурной жизни, который в силу своих специфических и оригинальных идей оказал влияние на многие явления в искусстве и на большое количество художников, в числе которых оказался и Р. Штраус. Становление символизма приходится на период 60-70 гг. XIX века. Зародилось это направление во французской литературе (Ш. Бодлер, П. Верлен, А. Рембо, С. Малларме, С. Георге), затем перешло в театр (М. Метерлинк, Г. Ибсен, П. Клодель, О. Уайльд, У. Йейтс), проявилось в живописи (М. Дени, Г. Моро, П. Гоген, Ф. фон Штук) и частично в музыке (К. Дебюсси). В Германии и Австрии возникновению мощной ветви символизма предшествовал литературный импрессионизм. Практически все наиболее крупные поэты

символисты – К. Моргерштерн, С. Георге, М. Даутендей, Т. Драйблер, А. Момберт, Р. М. Рильке – начинали как импрессионисты, а И. Шлаф – как натуралист. Г. Гофмансталь, либретист Р. Штрауса, принадлежал к кружкам австрийских литераторов, общался с П. Альтенбергом, А. Шницлером, начинал как импрессионист, далее продолжил как символист, и завершил свое творчество в русле неоклассицизма среди таких авторов, как П. Эрнст С. Люблинский, оказав значительное влияние на своего друга Р. Штрауса.

Основные эстетические положения символистов [8] сводятся к следующему. Подлинное бытие есть абсолютное и объективное Начало или Тайна принципиально непознаваема. Но человек соединен с Тайной, и может раскрыть Ее. Символисты стремились найти мир «преображенный», который мог лишь угадываться и выражаться в символах. Актуализация образа-символа привела к знаковому выражению идей, чувств. Образ-символ никогда не поддавался однозначному толкованию, он обладал двуплановой структурой, то есть был разомкнут как в мир реальных, так и в мир идеальных понятий и привносил в искусство символистов «голос вечности». Символический образ всегда находился в бесконечном становлении и явился категорией длительности и стал особым способом разгадывания Тайны Бытия, но само угадывание символа происходило интуитивно.

Отсюда видно, что символизм пытался научить человека видеть и понимать жизнь в постоянном ее внутреннем движении и непрерывном становлении. Своеобразие символизма заключалось и в том, что его философско-эстетическая концепция могла существовать только в виде художественной практики, которая в свою очередь, стремилась разгадать таинственные знаки¹. Каждый символ есть образ; но категория символа указывает на выход образа за собственные пределы, на присутствие некоего

¹ *Символ* – от греч. *Symbolon* – *знак, опознавательная примета*. В искусстве символ трактуется как универсальная эстетическая категория, раскрывающаяся через сопоставление со смежными категориями *художественного образа*, через соотношение знака и *аллегории*. *Символ* есть *образ*, взятый в аспекте своей знаковости, и *знак*, наделенный всей органичностью и неисчерпаемой многозначностью *образа* (Эстетика: Словарь. / Под общ. ред. А.А. Беляева и др. – М.: Политиздат, 1989. – С. 311-312).

вектора смысла, нераздельно слитого с образом. Предметный образ и глубинный смысл выступают в структуре символа как два полюса, немислимые один без другого, но и разведенные между собой, так что в напряжении между ними и раскрывается символ.

Надо сказать, что даже основоположники символизма трактовали понятие *символа* по-разному. Так, например, М. Метерлинк полагал, что миром правит Мировая душа. Мистическая сущность мира может только угадываться, да и то избранными натурами. Искусство пролагает дорогу из реального мира в мир Вечности, где царствуют символы, является медиатором или мостом между действительностью и миром символов. Цель жизни – постижение вечности. Смерть – венец жизни. Молчание – символ вечности: «Души погружены в молчание как золото или серебро в чистую воду. И слова, произносимые нами, дают смысл только благодаря молчанию, омывающему их» [1, 136]. Отсюда естественно возникает формула С. Малларме: «назвать предмет – значит уничтожить три четверти наслаждения от поэмы», нет, угадывать, «внушить его образ – вот мечта! Постепенно вызывать предмет и через ряд расшифровок добыть из него состояние души – это значит найти превосходное употребление тайне, какую заключает в себе символ» [2, 62]. У П. Верлена символы отражают неопределенную зыбкость его настроения. Рембо при помощи символов старается создать свой эстетический мир, стать ясновидцем, изобрести особую поэтическую речь.

«Для каждой ясной мысли существует ее пластический эквивалент. Но идеи приходят к нам запутанными и туманными... необходимо, прежде всего, выяснить их, чтобы наш внутренний взор мог их отчетливо представить. Произведение искусства берет начало в некоей смутной эмоции, в которой оно пребывает как зародыш в яйце. Я уясняю себе мысль, погребенную в этой эмоции, пока эта мысль ясно не предстает перед моими глазами. Тогда ищу образ, который бы точно передал ее. Если хотите, это есть символизм» – пишет художник Пюви де Шаванн [2, 107]. В его искусстве линия выражает «постоянное», константное в мире, а единство

цвета и света обуславливает общую атмосферу. Художник-символист Редон жил в мире беспокойных и прекрасных грез: «Моя оригинальность заключается в том, что я наделяю жизнью неправдоподобные существа, заставляя их жить, согласно законам правдоподобия и ставя *логику видимого на службу невидимого*» [2, 111]. Идеи поэзии он фиксирует языком живописи. Поэтическая фантазия символистов воспроизводила сложные параллельные ряды: отображение объективных предметов, личных восприятий и внешних впечатлений, звуковых образов и явлений в соотношении с миром символов. Поэты символизма возводили красоту поэзии к единой сути и ценности искусства, которое они хотели освободить от всех связей с реальностью и полезностью. Они считали, что ценность имеет не изображение объективной реальности, а именно изображение *символа*, в образе которого находят отражение мечты, видения и идеи.

Если символизм и стремился к воспроизведению мира явлений, то именно в его импрессионистической текучести, и делал это предельно завуалировано. Преимущественно же символизм был устремлен к художественному ознаменованию «вещей в себе» и идей, находящихся за пределами чувственных восприятий. При этом поэтический *symbolon* рассматривался как более действенное, чем образ, художественное орудие, позволяющее возводить факты «опыта» к вневременной идеальной сущности мира, его всесторонней красоте. Характерные черты символизма:

1) метафизическое и мистическое созерцание; искусство – интуитивное постижение мирового единства через символистическое обнаружение аналогий;

2) музыкальная стихия – праснова жизни и искусства, отсюда тяготение к музыке и провозглашение музыкальности как главного принципа в выборе средств и приемов поэтического искусства, создание нового поэтического языка и стиля;

3) господство лирико-стихотворного начала, основывающегося на вере в близость внутренней жизни поэта к абсолютному началу, на вере в надреальную и логическую силу поэтической речи;

4) обращение к древнему и средневековому искусству в поисках генеалогического родства;

5) стремление к синтезу, к целостности искусства, чем обусловлены многие технические особенности поэзии символизма;

6) индивидуализм, отстаивание своего «я»;

7) утонченность и изощренность в мировосприятии и соответственно этому в средствах поэтического воспроизведения;

8) передача оттенков и полутонов ощущений, звучаний слова, атмосферы.

Символизм соприкасался с христианскими символическими концепциями мира и культуры, отсюда наличие в поэзии символизма такого количества античных, христианских символов и образов. Символизм пытался найти и объяснить таинственное (Geheimnisse), лежащее в основе вещей и выразить это таинственное эстетическими средствами изображения. Одновременно стремясь прорваться сквозь покров повседневности к «запредельной» сущности бытия, символизм в мистифицированной форме, подчас отягченной индивидуалистическим декадентством, выражал протест против буржуазного мещанства, против натурализма и реализма в искусстве. Социальной и физиологической трактовке натурализма с его теориями «среды и наследственности» символизм противопоставил свободу творческой воли и поэтического воображения, не ограниченных законами «внешней» действительности. Творчество представителей символизма несет общечеловеческий смысл: неприятие собственнических форм общества, скорбь о духовной свободе человека, доверие к вековым, культурным ценностям, как единящему началу, предчувствия мировых социальных переломов.

При всей новизне, символизм был связан с устоявшейся эстетикой позднего Романтизма, так как зародился в его недрах, и с еще не «откристаллизовавшимися» эстетическими принципами искусства на рубеже XIX-XX вв. Потому проблемы героя, двоемирия, символа, образа и мифологизации реальной жизни символисты пытались решать с начала через художественную практику, а символистские манифесты возникли гораздо позже. Все это привело символистов к формированию особого типа конфликта, характера действия, к особому способу построения драматургических единиц, что в результате способствовало созданию совершенно неповторимой художественной модели мира.

Основной формой познания жизни у символистов стала *художественная интуиция*, но уже не в романтическом ее понимании. С ее помощью можно было уловить, угадать или почувствовать то неясное, зыбкое, всегда ускользающее, что являет собой суть вещей и Бытия. Символисты понимали «как реальное то, что являлось сверхприродным, сверхчувственным, сверхъестественным, небесным, занебесным» [7, 7].

Влияние вагнеровской идеи “*gesamtkunstwerk'a*” оказалось достаточно велико. Сначала она нашла свое воплощение в жанре *романтической мистерии*, позже стала основой *мистерии символистов*. Она же сказалась и на новом подходе к тексту и слову, обретенном символистами. Символисты считали, что в каждом слове остается след Тайны. Следовательно, вагнеровская музыкальная символика органично перешла в бодлеровский язык «*поэтических соответствий*», так как именно поэзия открывала новые художественные возможности для воплощения нового символистского типа миропонимания. Более того, изнутри самой поэзии постепенно вырастала *драма состояния*, конфликт которой возникал благодаря взаимодействию нескольких голосов, звучащих в одной душе. Внешний театр стал уступать место театру внутреннему, театр действия трансформировался в театр состояния.

Концепцию «внутреннего театра» впервые в эстетике рубежа XIX-XX веков разработал С. Малларме. В своем труде «Рихард Вагнер: мечта французского поэта» он переосмыслил идеи немецкого композитора и выдвинул театральную теорию, апеллирующую, прежде всего, к воображению зрителя и пробуждению у него ассоциативных способностей. Театральная концепция С. Малларме обозначила два возможных пути развития символистского театра: *театр внутреннего действия* и *театр преображенной реальности*. Обе разновидности несут в себе идею *мистерийности*, так как в первом случае – это мистерия внутреннего состояния человека, во втором – мистическое преобразование реальности посредством слова. Слово, с одной стороны, выполняет функцию носителя эмоции, с другой – нейтрализующую, то есть ритуальную. Потому поэзия заняла у символистов особое место, так как, по их мнению, она знала тайну пробуждения и тайну смерти.

Идеи С. Малларме оказались во многом созвучны бельгийскому драматургу и теоретику символизма М. Метерлинку, а также Р. Штраусу, который воспринял их в синтезе с идеями Р. Вагнера. Подтверждением чего явилась его опера «Саломея». Следует особо отметить то, что на символистов оказали огромное влияние постулаты раннего христианства. В частности, *идея жертвенности, ритуальности* и все то, что было связано с таинствами христианской религии. Немецкий поэт и философ С. Георге проповедовал в духе христианского учения растворение собственного «Я» в Боге через познание эзотерических тайн. Позже французский драматург П. Клодель возродил в своих драмах *дух средневековой христианской мистерии*, где центральной идеей стало таинство искупительной жертвы («Благовещение», «Залог», «Атласный башмачок»).

Если символизм стремился уйти от реальности и парить в сверхреальности, разгадать знак или символ, определить новую реальность за рамками реальности земной и выразить в своем творчестве реальность сверхчувственную, сверхприродную, сверхчеловеческую, то направление

натурализма и экспрессионизма преследовало другие цели. Они выработали новый тип героя – *маленького человека*, подавленного жестокими социальными условиями, *человека страдающего* и гибнущего во враждебном ему мире. Натурализм опирался на философский позитивизм Спенсера и Ч. Дарвина. Для анализа общественного организма и событий человеческой личности натуралисты использовали законы, установленные применительно к животному миру, опирались на достижения естественных наук, учение Ч. Дарвина, Э. Геккеля, биолога К. Бернера. Применимость биологического, звериного закона к современному обществу есть свидетельство звериного характера этого общества. Ключом для объяснения судьбы человека считали законы наследственности, физиологии и влияние среды. Натурализм требовал буквального отображения действительности: «Все, что люди видят, является физическим, даже психическое. Внутри этого физического не существует бессмертия. Но ... физическое перед нашими глазами не является подлинно космическим, не собственно истинным и сущим, а лишь его бледным и фрагментарным символом», – говорил Бельше [2, 239].

Основой сюжета выступал конкретный факт. Метод изображения – очерк, этюд. Натуралисты (в музыке веристы) выработали особый образ мысли: «Люди ... эгоистичны. Они не более чем звери, рафинированные бестии, бродячие инстинкты, которые борются друг с другом. Все те прекрасные идеи, которые сложили люди себе во сне о боге, любви... все это чушь» – так говорит герой романа «Семейство Зелине» Хольца.

Максимально ярко идеи натурализма выразил в своем театральном творчестве Ф. Ведекинд в дилогии «Лулу». В основе лежит ницшеанский тезис в варианте Фрейда: человек существо биологическое, которым управляют элементарные инстинкты. Поведение людей в обществе Ведекинд объяснял «жизненной силой», которую назвал «Дух земли» по наименованию первой части дилогии «Лулу». Главная героиня – секс-символ Земли, своего рода «белокурая бестия», движимая подсознанием. Рядом – апаши, сутенеры, проститутки, торговцы опиума, шарлатаны, капиталисты,

интеллигенция. Все они уродливые гротескные маски. Произведение во многом превосходит экспрессионизм, с его отсутствием положительных героев, диалогами непонимания, культом безобразного, отсутствием в самом сочинении идеала. Манифесты экспрессионизма рождаются в 1905 году в двух группах художников – мюнхенской «Мост» и венской «Синий всадник». Э. Мунк пишет свою знаменитую картину «Крик» определившую эмоциональный тонус нового направления.

Экспрессионистический «крик» был искаженно-истерическим, он, как «изуродованная проповедь», в сгущенно-мрачных тонах, болезненных переживаниях передавал искаженно-психологическое и духовное состояние субъекта с предельной экспрессией. Субъективная идеалистическая философия экспрессионизма опиралась на синтез философских учений Ф. Ницше, А. Шопенгауэра, З. Фрейда, Б. Гуссерля, А. Бергсона. *Художественный принцип* экспрессионизма состоял в субъективном выражении художника к тому, что его волновало.

Утраченная прежняя действительность рождала лишь безысходность. В таком мире «печаль становится обреченностью, депрессией, отчаяние превращается в истерию, лирика кажется разбитой стеклянной игрушкой, юмор становится гротеском, а основное выражаемое настроение – крайняя боль» [3, 20]. С другой стороны, в произведениях искусства выявлялись общие закономерности жизненных явлений, а все частное и индивидуальное выстраивалось как оппозиция всеобщему. Жанр драмы, оперы, трагедии превращался в философский трактат.

Обязательным в экспрессионизме стал символический уровень драматургии. Отсюда можно вывести основные принципы экспрессионизма. Метод поляризации как метод познания мира соединяется с негативной и трагической оценкой действительности, предельной гипертрофией эмоционального начала, подчас патологического подсознания. Содержание сюжетов, выбранных экспрессионистами, скрывают предостережение о необратимых процессах в человеческом обществе. Они строили глубокие

пессимистические концепции, наполняли их смутными ощущениями, предсказывали грядущие общественные катастрофы.

Кризис общества и безысходность ситуации чаще всего разрешались через мистическое прозрение и проповедничество, что придавало большую трагедийность отношений «современная жизнь – человек». Но экспрессионизм, как импрессионизм или кубизм, требовал полной свободы выразительных средств, принципов художественной формы, отрицая всяческие каноны искусства.

В творчестве композиторов нововенской школы А. Шенберга, А. Берга, А. Веберна окончательно оформились принципы музыкального экспрессионизма. Определенную дань этому направлению отдали П. Хиндемит в операх «Святая Сусанна» и «Убийца, надежда женщин», Б. Барток в балете «Чудесный мандарин», квартетах 20-х годов, К. Орф в оратории «Так сказал Заратустра». «Действенность искусства экспрессионизма ... воплощалась в пассивных мистических “озарениях”, “откровениях”, что внешне раскрывалась в судорожных, возбужденных порывах» [6, 135]. Крайний индивидуализм, «мистическое прозрение», экзальтированное выражение чувств, зловещий гротеск, сарказм, отчаяние в искусстве экспрессионизма преследовали наивысшую цель – *сделать личность свободной*. Только свобода в рамках экспрессии приобретала анархический характер.

В творчестве Р. Штрауса отразились современные тенденции его времени. Воздействие романтизма характерно для его симфонических поэм раннего периода, соединение натурализма, экспрессионизма, символизма, отчасти неоклассицизма и импрессионизма нашли преломление в операх «Саломея» и «Электра». Музыкальная атмосфера этих сочинений пронизана напряженностью, «взвинченностью», «психологизацией», образы подсознания выходят на первый план, резко видоизменяя библейский и античный сюжеты. «Штраус не примыкал ни к одному из течений «нового» искусства рубежа веков, он по-своему воплотил многие его характерные

тенденции» [5, 201]. Скорее всего, творчество композитора – это своеобразный бег от существующей действительности, не желание «купаться» в ее проблемах. Р. Штраус создал поистине уникальные шедевры, с одной стороны, пронизанные духом времени, с другой – отрицающие его суету и выявляющие вечное их предназначение.

Литература

1. *Зеринг, Л.* Метерлинк, как философ и поэт [Текст] / Л. Зеринг; пер. с нем. М. Кадиш; – М.: Современные проблемы, 1908. – 138 с.
2. История немецкой литературы. В 5-ти т. Т. 4. [Текст] / Под общ. Ред. Н. И. Балашова и др.; - М.: «Наука», 1968. – 614 с.
3. *Лобанов, А.* Кризисные черты музыкального театра экспрессионизма [Текст] / А. Лобанов; – Киев: Муз. Україна , 1985 – 136 с., нот. ил.
4. *Маркус, С.* История музыкальной эстетики: Т.2. [Текст] / С. Маркус; – М., «Музыка» 1968. – 687 с.
5. *Орджоникидзе, Г.* Р.Штраус [Текст] / Г. Орджоникидзе // Музыка XX века. Очерки в двух частях, Ч. 1, Кн. 2. – М.: Музыка, 1976. – С. 199-237.
6. *Павлишин, С.* Арнольд Шенберг: Монография [Текст] / С. Павлишин; – М.: Композитор, 2001. – 480 с., ил.
7. *Сорокина, Л.* Поэтика символизма. Учеб. пособие для студентов филологических факультетов [Текст] /Л. Сорокина;– Алма-Ата, 1990.– 273 с.
8. *Тишунина, Н.* Западноевропейский символизм и русская литература последней трети XIX – начала XX века. (Драма, поэзия, проза) [Текст] / Н.Тишунина; Ленингр. обл. ин-т усовершенст. учителей; – СПб.: ЛОИУУ, 1994 - 109,[2] с.
9. Эстетика: Словарь [Текст] / Под общ. ред. А.А.Беляева и др. – М.: Политиздат, 1989. – 447 с.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Дайте определение художественным направлениям: импрессионизм, символизм, экспрессионизм, натурализм.
2. Определите характерные черты выше указанных направлений.
3. Что такое символ?
4. Дайте описание символу.
5. Определите место символа в музыкальном искусстве XX века.
6. Изложите концепцию «внутреннего театра» С. Маларме.
7. Что такое нововенская школа?
8. Назовите представителей нововенской школы.
9. Дайте характеристику нововенской школы.

РАЗДЕЛ 2

«САЛОМЕЯ» Р. ШТРАУСА: ЖАНР – ДРАМАТУРГИЯ – ОБРАЗ

С творчеством Р. Штрауса связан новый подъем немецкого оперного искусства. Для композитора опера явилась областью экспериментов. Именно здесь была найдена новая тематика, жанры, оперные формы, новые средства музыкального выражения – то есть все то, что позднее вошло в понятие «стиль». Свой путь Р. Штраус начал с развития традиций мифологического театра Р. Вагнера («Гунтрам», «Потухший огонь»), далее – в «Саломее» и «Электре» – предвосхитил появление экспрессионистской музыкальной драмы, на следующем этапе своего творчества через жанр оперы-buffa («Кавалер роз») пришел к направлению неоклассицизма.

Опера «Саломея» Р. Штрауса наиболее полно характеризует его творческий стиль и, в то же время, достаточно ярко отображает философско-эстетические тенденции, характерные для начала XX века. Она выявляет дальнейшую перспективу развития европейского оперного театра. В этой драме своеобразно пересеклось и преломилось традиционное и новаторское.

«Саломея» завершила путь развития позднеромантической музыкальной драмы, восприняла влияние эстетики символизма, натурализма, импрессионизма, отчасти неоклассицизма, предварила развитие экспрессионистского музыкального театра. Она вобрала в себя идейно-стилевые особенности, отражающие нравственные и социальные категории Нового времени, такие как «человек», «общество», «красота», «любовь», «долг», «справедливость» и т. п. Иное, по сравнению с Романтизмом, понимание этих категорий повлекло за собой формирование новой экспрессии, стиливых поисков, новизну формы, интерпретации сюжета.

Время, когда Р. Штраус работал над «Саломеей», как пишет Э. Краузе [2, 324]: «...было отмечено печатью пафоса и погоней за сенсациями... публика вильгельмовской эпохи считала высшим достижением искусства то,

что в действительности было всего лишь выражением душевного разлада, опустошенности, опьянения чувственной красотой, характерных для последователей «Сецессионизма». В период, предшествовавший первой мировой войне, отталкивающее прославлялось и с помощью музыки, удушающе-нездоровое прикрывалось изысканностью музыкально-драматических форм».

Литературной основой «Саломеи» Р. Штрауса послужила библейская легенда, обработанная в виде драмы представителем английского символизма Оскаром Уайльдом. Согласно Евангелию от Марка, главе 6: 14-30 (36), дочь Иродиады требует голову Иоанна Крестителя как награду за свой танец. Она «вошла, плясала – и угодила Ироду». Жестокая прихоть зависела не от девушки, а от Иродиады, ее матери. «Ирод... взял Иоанна и заключил его в темницу за Иродиаду, жену Филиппа, брата своего, потому что женился на ней. Ибо Иоанн говорил Ироду: не должно тебе иметь жену брата своего. Иродиада же, злобясь на него, желала убить его; но не могла». Пир у Ирода и танец дочери Иродиады стали подходящим моментом для исполнения собственной воли Иродиады. «Она вошла и спросила у матери своей: чего просить? Та отвечала: головы Иоанна Крестителя».

Образ женщины, сошедшей со страниц Библии, не был нов для искусства. Сначала он появился на порталах средневековых базилик, на сводах часовен и стенах монастырей, где ее изображали нежной и радостной, почти с чертами Мадонны. Позже Иосиф Флавий назвал женщину, танцующую на пиру у Ирода и попросившую в награду голову Иоанна Крестителя, Саломеей. Имя Саломея в переводе с еврейского «шалом» означает «мир». В эпоху Возрождения ее изображали женщиной, сознающей свою красоту и несущей «голову пророка изящно и свободно, будто корзину с цветами» [5, 500]. В XIX веке во флорентинской «Иродиаде» Саломея парит «среди... драгоценностей и шелков, утопая в облаках никому не видимых искр» [5, 499]. В начале XX века образ Саломеи прочно вошел в литературу и искусство Нового времени.

«Саломея» О. Уайльда являет собой пример английского литературного модерна. Основа его стиля – «эстетика парадокса» [6, 90]. Парадокс для О. Уайльда – это блестящая игра ума, остроумия, неожиданность умозаключений, четкость и отточенность суждений, афористичность, емкость и сжатость мысли. Внезапное «опрокидывание» привычных понятий и суждений производят впечатление чего-то совершенно неожиданного. «Также парадоксальная форма мышления не может быть ни истинной, ни ложной» [6, 90]. Не случайно О. Уайльда привлекала такая сцена как танец Саломеи из флюберовской «Иродиады»: танец на руках, вызывающий ассоциацию с танцем «перевернутого мира», утопающего в роскоши, но обреченного на гибель. Язык искусства модерна – это язык символов, который в определенном смысле смыкался с языком символизма. Но в отличие от символизма, в центре которого находится тайна человеческой души, в искусстве модерна акцент смещается на мистическую тайну человеческого тела и стремление изобразить неуправляемые психические процессы во внешнем рисунке поведения.

Это отразилось и на трактовке женских образов. Если в символизме доминировал образ хрупкой, непорочной, нежной и беззащитной женщины, то модерн отображал ее антипод. В начале XX века произошло взаимопроникновение этих двух трактовок. Роковые женщины стали принимать облик хрупких и нежных существ, а непорочные и беззащитные существа старались скрыть свойственное им разрушительное демоническое начало. В этом заключается сложность понимания образа уайльдовской Саломеи. Она невинна и преступна, наивна и аморальна, красива и пошла. Саломея – юная, невинная и влюбленная девушка – несет смерть и губит все вокруг себя, потому жанр уайльдовской пьесы в литературоведении принято считать «драмой-трагедией».

Основной конфликт оперы – конфликт двух миров, языческого и христианского – отображается на всех уровнях драматургии: вневременной, символический (противопоставление символических систем и смысловых

значений вещей, явлений, персонажей), внешне-действенный (противопоставление групп персонажей, центральный личностный конфликт Саломеи и пророка, конфликты Ирода и Иродиады), внутренний – противоречивый мир порочной «непорочности» Саломеи, безумные прихоти Ирода, Иродиады.

Р. Штраус определил свое произведение как «музыкальную драму». Многие ученые-музыковеды определяли жанр данной оперы как экспрессионистическую драму, как монодраму, мелодрамой, «сценической поэмой». Однако, на наш взгляд, в этом сочинении присутствуют черты, указывающие на то, что «Саломея» может быть определена и как *драма-мистерия*, о чем говорят многие качества ее художественного процесса.

В основе оперы, как и в пьесе О. Уайльда, лежит библейский сюжет, и, главное, есть персонаж Библии, проповедник, который ведет свое дело – проповедь – до момента своей смерти вопреки стене непонимания глухого к истине, бездушного общества. Все действие – гигантский, типичный для экспрессионизма диалог непонимания, косвенно предвосхищающий диалог между Христом и казнившими Его первосвященниками, государством, толпой. Восторженная проповедь Иоканаана и полное ее неприятие – два параллельных мира. Наиболее важные моменты действия – такие же диалоги непонимания в разных мирах: пажа и принца Нарработа, Саломеи и Нарработа, Иоканаана и Саломеи, Ирода и Иродиады, Ирода и Саломеи. Эти фрагменты похожи на вспучивание «сгустков массы» непрерывно дрящущегося и текучего, как в философии А. Бергсона, «пространства-времени», разряженного как южная знойная ночь, мистического и реального, медитативного и нервно-рваного одновременно. Так библейский сюжет переосмысливается в свете философских исканий рубежа веков, а кульминационными точками действия являются ритуальные акты. Первая кульминация – *ритуальный танец Саломеи*, выдержанный в культовых традициях времени Библии с множественными сакральными смыслами. Как свидетельствуют справочные источники [7, 661], практически во всех

культурах древности танец всегда имел сакральное значение. Он являлся специфической формой молитвы, частью магических и священных обрядов: «прыгать, танцевать» означало «молить, просить» [4, 328]. Позже, ритуальный танец стал имитацией архе – «божественной игры» Творения.

С одной стороны, если центром танца являлась девушка, то обряд приобретал смысл либо инициации, либо обретения рая. С другой стороны, это танец невинной девушки, являющейся жертвой системы Ирода, хотя она танцевала, чтобы угодить дяде и потребовать от него исполнения потайного желания. Идея восточного стриптиза – снятие семи разноцветных покровов, совершенная красота обнаженного тела, совмещенная с чувственностью и страстностью героини, пришлись царю по душе. Следовательно, танец обнажает патологическое, почти безумное, видение действительности Иродом.

Также танец связан с символикой луны. В восточной мифологии она символизировала смерть, место пребывания душ умерших, «женщину, поднимающуюся из могилы» (текст у пажа в начале 1 сцены). Луна как «одушевленный» персонаж зримо присутствует на протяжении всего оперного действия. В то же время, она как предзнаменование грядущего исхода символизирует «левое око» божества, следящего за происходящим. Этот символ привносит еще одну особенность в трактовку танца. Движения в танце, как в древности, наполнены подражанием движениям небесных светил, Солнца, планет и звезд. Этот ритуальный танец делает Саломею причастной к иной жизни, постепенно раскрывая тайну Любви и тайну Смерти.

После танца героиня была умерщвлена, ибо один ритуал порождает новый – приношение жертвы – отрубленной головы Иоканаана на серебряном щите. Серебряный щит является символом духовной защиты Иоканаана от тлетворного влияния мира. Он указывает на сохранение его непорочности. Серебро – один из драгоценных металлов, в древности

ассоциируемый с луной, лунным светом и лунными богами. Оно – свет надежды, мудрости и чистоты, что сохранено в христианстве.

По мнению С. Аверинцева [1, 317], более редкие версии позволяют говорить о причастности серебряного блюда, иногда с окровавленной головой, к символике Грааля. Этот мотив, «дошедший в валлийской передаче, связан не только с христианской атрибутикой и образом Иоанна Крестителя, но и с магической ролью отрубленной головы в кельтской мифологии», которая символизировала «владычество потустороннего мира». Серебро символизирует так же девственность, женское начало и мистическую Царицу. Оно являлось также символом красноречия пророка: «Слова Господни – слова чистые, серебро, очищенное от земли в горниле, семь раз переплавленное» [Псалом 11:7]. Итак, луна и серебряный щит – олицетворение Смерти и Жертвы, Жизни и Смерти, Невинности, Греха и Искупления.

Опера насыщена *парадоксальной символикой*, позволяющей раскрыть тайну внутреннего мира Саломеи, тайну Смерти и тайну Любви (луна, серебряный щит, отрубленная голова Иоканаана, символика имен главных героев оперы). Например, луна – символ мертвой женщины; имя Иоканаан означает «Яхве милостлив». Также главных героев оперы можно назвать образами-символами. Саломея – символ прекрасного, но растлевающего в собственной похоти мира; Иоканаан – символ божественной чистоты и непорочности, вечной юности и молодости, противостоящей абсурдной прихоти Саломеи. Образ Ирода символизирует человечество, мечущееся между Тьмой и Светом, Любовью и Пошлостью, Жизнью и Смертью и, в то же время, олицетворяет всепоглощающую власть штраусовской эпохи.

Г. Лахманн внес в оперное либретто, по требованию Р. Штрауса, ряд изменений: были устранены второстепенные персонажи пьесы О. Уайльда, сокращены рассказы назареев о чудесах, сотворенных Христом. Композитор не считал их существенно важными, а стремился максимально сконцентрировать действие драмы на ее главной героине. *Образ Саломеи*

является основным драматургическим стержнем музыкальной драмы. В нем сосредоточено много противоречий. Она порочна, но и сама является жертвой породившего ее государства. Жизнь во дворце вращается вокруг принцессы. Она является той магической точкой, из которой исходит и на которой замыкается действие. Это - символ «антимира», который сам зависит от состояния ее души, ее желаний. Эволюция образа героини включает три ступени восхождения – три диалога (с Нарработом, Иоканааном и Иродом), танец семи покрывал и парадоксальный заключительный «монолог-диалог» с мертвой головой пророка. Уже начальная фраза оперы: «Как прекрасна принцесса Саломея сегодня ночью», – приобретает в драме мистический оттенок. Смысл этой фразы расширяется до мифологемы Ужасного и полного отрицания идеи Красоты. «Она – чудовище... Убейте ее!» - восклицает Ирод после того, как Саломея целует Иоканаана.

В музыкально-тематическом процессе Саломею характеризуют три основных лейтмотива, каждый из которых постепенно раскрывает ее внутреннюю сущность – лейтмотив красоты Саломеи (первые три такта музыки) – представляет собой стремительный взлет мелодии у кларнета на фоне тремоло струнных, упирающийся в квинту лада, синкопой и опеванием вокруг нее мотива «креста», изящным пунктиром на тонической сексте. В нем воссозданы «капризный излом» восточной принцессы, легкость, грация и таинственное очарование девушки, потенциально в нем – взвинченность и экспрессия.

Второй лейтмотив драматичен. «Желание изобразить драматический образ как можно четче и яснее, – писал Р. Штраус, – привело меня к использованию битональности» [8, 44]. Принцип битональности позволил композитору наметить *вторую, эстетическую реальность*, которая независимо и незримо присутствует в характеристике образа Саломеи, подспудно направляя ее характеристику в сторону трагического и ужасного. Третий лейтмотив – прекрасная вальсовая тема в начале второй сцены, символизирующая соблазнительность героини, ее неотразимость и

изящество. Но образ Саломеи невозможно ограничить только тремя лейтмотивами, так как как как ее вокальная партия многогранна и разнообразна, взаимодействует с лейтсистемой.

Саломея постоянно находится на границе двух миров – реального и мистико-ирреального, ей предстоит выбор – остаться в этом мире или через смерть стать свободной от греха и порока, уйти в чистый и обновленный мир, обновившись самой. Болезненная и взвинченная любовь к Иоканаану обнажает её бессознательное стремление к освобождению, к обретению душевной красоты, равной красоте ее тела. Подсознательно она связана с Иоканааном.

В лице Иоканаана авторы воссоздали образ пророка Ветхого Завета, непреклонного и фанатичного. Иоканаан, *посланец Христа*, но не *Христос*, у него нет *всепрощающего милосердия* Спасителя. Он неустанно проклинает девушку как дочь преступной матери, утверждая постулаты веры, разжигает ее страсть. Его ортодоксальность не оставляет выбора ни для самого пророка, ни для Саломеи. Сжимающийся в закрытое точечное пространство круг, в котором оба находятся, символизирует образ изуродованного мира. В то же время, это точка отсчета для перехода в мир идеальный. Выход – жертвенная смерть обоих. Она принесет освобождение от грехов Саломее, даст высшую свободу – свободу духа – плененному Иоканаану.

Его музыкальная характеристика чиста и возвышенна. Оба лейтмотива Крестителя диатоничны и хоральны. Первый, мужественный и торжественный, характеризует Иоканаана как пророка. Пунктирный ритм, эпическая маршевость, восхождение по звукам фанфары символизируют непреклонность и твердость его духа, готовность жертвовать собой во имя веры. Другой представляет пророка как вестника новой веры, пришествия Христа: ниспадающие кварты, хоральность, опора на риторические формулы «зова» и медленно распетый мотив «креста», барочная символика которых однозначно указывает на Спасителя. В диалоге с Саломеей этот лейтмотив приобретает торжественную широту и величавость. По мере множественного

повторения этих поначалу величественных мотивов, их смысл изменяется на противоположный, они перевоплощаются в фатальные постулаты. Пафос позитива оборачивается не менее насыщенным и драматичным пафосом негатива. Возникает принцип зеркальности драматургии.

«Вхождение в зазеркалье» происходит в диалоге Саломеи и Иоканаана. Он состоит из четырех динамически восходящих фаз, каждая из которых знаменует этапы становления любовного чувства Саломеи, по аналогии со сценами из «Тристана». Это становление предельно сексуально, чувственно и, в то же время, возвышенно восторженно. Вначале героиня выражает свой восторг по отношению пронзительно сверкающих, черных как бездна ночи, глаз Иоканаана (тема глаз, поливалентно, еще и теме любовного взгляда, теме животного желания, теме Ужаса и Любви). Потом восхваляется его «кристально белый лоб» и «снежная белизна» его тела, линии которого «чисты как лилии в садах Вавилона, как снега Килиманджаро». Тема тела – она же тема страсти и безрассудства. Затем она обращается к его черным, «как угольные копи в Африке», волосам. «На языке любви» это тема вождения. Наконец, она замечает уста пророка – красные как рубины, как розы. Так рождается тема поцелуя как мотив высшего экстаза любви, одновременно, – это тема рока, тема навязчивой маниакальной идеи избалованной принцессы, не привыкшей к отказам.

Все эти мотивы – медиаторы сразу *трех драматургических уровней*. *Тело, глаза, волосы и уста* – натуралистические атрибуты тела пророка и мистические символы. Мотив *глаз* выступает как символ всевидящего *ока*. В то же время, взгляд – пересечение пространств, мгновенный контакт, соединяющий миры, и символ бездонности погружения в неизведанное. *Тело* символизирует причастность Иоканаана к небесной организации Бога, к Его иерархии. Тело свято и божественно. *Волосы* – символ скрытой духовной силы. Сила проповеди и сила духа Иоканаана заключалась в его волосах. Так, в Новом Завете возникает параллель Иоанна Крестителя с Самсоном и его трагической судьбой. Волосы – нити судьбы, одновременно, - символ

инстинктивных сил, атрибут оболыщения и эротической привлекательности. Именно так Саломея воспринимает волосы Иоканаана, любуясь ими. Подсознательное постижение подлинной принадлежности данного символа обостряют чувство страха перед чистотой и святостью. *Уста* символизируют дыхание жизни. Тем более, что Иоканаан проповедовал жизнь вечную, дыхание или Дух, исходящий от самого Бога. Уста становятся также «рупором Слова Господа», носителем «откровения» и «покаяния». Саломея страшится суда неведомого бога, но не может смирить свои желания. В речи пророка она слышит страстную эротику. Это пробуждает ее любовные притязания.

В симфоническом процессе этой сцены ключевую роль играет битональный лейтмотив Саломеи, он же мотив Луны и предтеча мотива-символа Смерти. Темы тела, глаз и волос, тема оболыщения есть симфонические трансформации данного лейтмотива. Так выражаеся неприглядная суть Саломеи как собирательного символа безобразного образа извращенного общества, его порочности и похотливости. Так формируется «взвихренная» *мистически-символическая реальность второго плана*, окрашенная в экзальтированные тона.

Вся сцена построена по принципу расширения конфликта и углубления контраста: чем сильнее Любовь Саломеи, тем большую остроту обретает Ненависть пророка. Развитие начинается от чистых и простых тонико-доминантовых гармоний, подчеркнутых в лейтмотивах Саломеи. Но после неистойвой речи пророка, приходящего в состояние крайней экзальтации, музыка приобретает зловеще-пугающий характер. Переключение в иную сферу достигается внезапными модуляциями в тональности далеких степеней родства. Гармонический вектор направлен в сторону неустойчивости и предельной диссонансности, которая охватывает политональными и полифункциональными эллипсисами все пространство оркестра. Так осуществляется драматургическая модуляция из «мира» в «антимир»,

который развернется далее в 4 сцене, когда на гротескно-скерцозном лейтмотиве праздника-пира появятся Ирод и Иродиада, гости и придворные.

Последняя четвертая фаза диалога непонимания, поединка не слышащих друг друга героев, кульминирует в момент, когда Саломея в исступленном экстазе намеревается поцеловать уста Иоканаана, переступая через тело мертвого воздыхателя принца Нарработта, которого она «усмирила» обещаниями еще во второй сцене: «Я пошлю тебе воздушный поцелуй и брошу фиалку из носилок, когда утром буду совершать прогулку». Какой диапазон развития образа принцессы: невинная девочка во второй сцене и сексуально-страстная женщина в третьей. Роковая, маниакальная тема поцелуя есть еще и символ мира, скрепления договора и подтверждение привязанности и причастности к миру Иоканаана. В религиозном отношении это еще и символ духовного союза.

Следующий этап в эволюции главной героини – диалог Ирода и Саломеи в 4 сцене. Но в нем, в отличие от диалога Саломеи и Иоканаана, главная роль принадлежит Ироду. Он хозяин праздника, и в своем восторженном ариозо приглашает Саломею за свой пиршественный стол. Три обращения Ирода («сядь рядом», «выпей со мной вина», «откушай гранаты») представляют собой варьированное повторение одной и той же мелодической фразы, в которой главенствует тема любви Ирода к Саломее. «Создается нечто вроде варьированной куплетности, в которой между куплетами находятся краткие реплики Саломеи и гневные у Иродиады», - пишет Б. Левик [3, 16]. Немаловажно и то, что диалог Ирода и Саломеи прерывается знаменитым «танцем семи покрывал», который символизирует семь грехов мира. Это симфоническое интермеццо как плато, на котором выстраивается динамическое нарастание. Танец Саломеи состоит из трех относительно самостоятельных разделов: двух экзотических ориентальных, томно-ленных и быстрого динамического третьего.

Первый раздел выдержан в условно-восточном стиле, так как действие драмы происходит в Древней Иудее. Все лейтмотивы Саломеи,

модифицируясь, приобретают здесь оттенок восточной орнаментики. Восточный колорит достигается при помощи второй низкой и четвертой высокой ступеней основной тональности раздела *a moll*, а также прихотливой ритмикой ажурной мелодики, развивающей тему глаз = тема ужаса и любви (теперь это глаза Ирода, наслаждающегося танцем).

Второй раздел представляет изящную вальсовую тему на мотиве обольщения, звучащую у виолончелей. Сложность и изысканность этого раздела достигается путем модуляций в тональности далекой степени родства (*cis – Es – B – cis*). В третьем стремительном разделе вихрем проносятся все лейтмотивы Саломеи, контрапунктически соединяющиеся с квартowymi лейтмотивами Иоканаана (подсознание Саломеи уже «формулирует» идею смерти пророка). Музыка танца «пестрит чувственно-эротическими образами, складывающимися из изломанных мелодических линий, оснащенных обильными хроматизмами, изощренной гармонией и пышной до расточительности инструментовки» [3, 17]. Весь эпизод как бы материализует неосознанные побуждения Саломеи, вырывающиеся на поверхность через этот прекрасный танец смерти и любви. Окончив свой танец, Саломея останавливается (как указано в ремарке автора) у цистерны, где в заточении находится Иоканаан. Это замечательно-выразительный момент, так как в это время в оркестре появляется трель, которая звучит на фоне трезвучия *e moll*. Это напряженное звучание трели на малой секунде – символ включения подсознательного – создает впечатление чего-то отвратительного и ужасного. В конце оперы, в монологе Саломеи с мертвой головой пророка, эта же трель сопровождает ее слова: «Я целовала твои уста, Иоканаан! Твои губы имели горький вкус! Это был вкус крови? А может быть любви?». Так трель превращается в символ крови (заметим, что в этом же смысле подобный прием использует Б. Барток в опере «Замок герцога Синяя борода») и символ пространства подсознания героини с иным течением времени. Подобный прием Штраус уже использовал в соло Ирода в самом начале 4 сцены, где главенствовала хроматическая гамма и аккорды из

секунд, характеризуя полубезумные, почти бредовые желания героя. Так соотносятся бессознательные побуждения героев: Ирод вожделеет Саломею, она – пророка, Иродиада – Ирода, а музыкальный ряд эволюционирует от хроматических пассажей к «безумной секунде», сворачивающей горизонталь в точку вертикали.

Танец Саломеи вскрывает все эти вожделения, сохраняя *ритуальные* функции. К тому же танец прерывает начавшийся диалог Ирода и Саломеи, что является немаловажным драматургическим приемом, благодаря которому вновь происходит смещение акцентов с образа Ирода, главенствовавшего в сцене диалога, на образ Саломеи. Наконец, через ритуальный танец, обнажающий все самое для нее сокровенное, Саломея становится причастной к таинству Смерти. После танца она уже не просит, а требует усеченную голову Иоканаана на серебряном блюде. В ответах на уговоры Ирода, предлагающего взамен сокровища рудников, полцарства, казну, у Саломеи на мотиве поцелуя звучит одна и та же маниакальная фраза: «Я хочу голову Иоканаана».

Кульминацией образа Саломеи является ее парадоксальный монолог-диалог с головой Крестителя. Музыкальная ткань монолога плотно насыщена и содержит почти все лейтмотивы драмы – основные лейтмотивы Саломеи и Иоканаана, лейтмотив глаз – лейтмотив Ужаса и Любви, лейтмотив Поцелуя, - где они еще более усложняются хроматизмами, проводятся канонически и получают напряженное мелодическое развитие. Они же являются основными формообразующими факторами. Монолог состоит из четырех фаз развития, повторяющих фазы диалога 3 сцены («почему ты не бросаешь на меня свои искрометные взоры Иоканаан? почему молчат твои уста, почему в крови твои прекрасные волосы? как прекрасен твой лоб в капельках крови!»). Каждая фаза знаменует более высокий динамический уровень. В высшей кульминации (она целует уста Иоканаана) на фоне секунды – символа подсознания и символа крови, на фоне темы смерти, выросшей из темы Луны

1 сцены, утверждается тема поцелуя («Я знаю теперь, что вкус любви – это вкус крови»).

Затем как Гимн этой безумной и несостоявшейся Любви звучит прекрасная тема страсти – тема торжества тела. Музыка поражает предельной экзотичностью, доходящей до неистовства. В волнах этого неистовства реплика Ирода «Умертвите эту женщину» резко переключает действие из внутренней подсознательной запредельности в трезвость конкретного сценического времени, время «сворачивается в точку» – мгновенье смерти.

Процесс драмы не завершается, а обрывается. Вместе с героиней мы словно падаем в роковую бездну смерти. От моносцены Саломеи, целующей в губы голову Иоканаана, даже Ироду становится не по себе. Он предпочитает убить падчерицу, так как за ее танцем и действиями наблюдают его гости, первосвященники, римские воины. Но это не означает, что он «убил» образ собственного мышления. Эта страшная жертва не смогла преобразовать «внутренний мир» правителя государства. Этим парадоксом заканчивается опера.

В опере важна символика чисел 3, 4, 7. Четыре сцены напряженной одноактной драмы, четыре этапа в каждом из наиболее значительных эпизодов, четыре главных героя, четыре этапа развития образа Саломеи. Семь покрывал, три любовных треугольника (Нарработ – паж – Саломея, Иоканаан – Саломея – Нарработ, Ирод – Иродиада – Саломея), четыре символа круга или сферы: Луна – цистерна – блюдо – голова. Подобные ряды можно продолжить.

Сочинение пронизано процессом континуальной симфонизации с централизованной лейтмотивной системой. Зоны обобщения – оркестровые интерлюдии. Как у Вагнера или Дебюсси они выполняют двойную функцию: разрабатывают лейтмотивы предыдущей сцены и предваряют тематизм последующей. Кульминация оперы смещена в зону трагической катастрофы – заключительного монолога Саломеи.

Отчетливо присутствуют черты монодрамы, ибо образ Саломеи «втягивает» в себя всех действующих лиц драмы, подчиняет их любым способом. Идея пира (скерцозные «блики» которого мы слышим вначале сочинения) раскрыта и через развитие образа Саломеи, который показан в ситуации праздника, что придает ему мистериальный оттенок. Пространственная сфера праздника расширяется от 1 к 4 сцене, так же разрастаются сцены, расширяется и пространственная сфера образа Саломеи. Из юной прекрасной девушки в начале оперы через фазы болезненной «влюбленности» к Иоканаану Саломея приходит к ритуальному танцу, а затем к кульминационной сцене – ритуальному монологу. Приказ Ирода убить Саломею возвращает героиню в первоначально-невинное состояние, осуществляет акт жертвоприношения и дарует ей долгожданную свободу в новом неземном мире.

Таким образом, все вышесказанное свидетельствует, что музыкальная драма Р. Штрауса «Саломея» несет в себе черты мистерии, причем мистерии экзистенциальной, трактованной в духе экспрессионистических тенденций, продиктованных эстетикой эпохи. Здесь время спрессовано, сжато, пространство закручено в спиральный, многослойный жгут. Ритуалема жертвы в концепции сочинения расширена композитором до крайнего индивидуализма, до «мистического откровения» и «бессознательной причастности» к миру божественному и демоническому.

Литература

1. *Аверинцев, С.* Грааль [Текст] / С. Аверинцев // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. – Т. 1. – С. 317 – 318.
2. *Краузе, Э.* Рихард Штраус. Образ и творчество [Текст] / Эрнст Краузе; Пер. с нем.; Предисл. Б.В. Левика; – М.: Музгиз, 1961. – 611 с.
3. *Левик, Б.* Рихард Вагнер [Текст] / Б. Левик; – М.: Музыка, 1978. – 447 с.: с ил., нот.
4. *Малахов, Н.* Модернизм. Критич. очерк [Текст] / Н. Малахов; Под ред. В. Ванслова; – М.: Изобразит. искусство, 1986. – 148,[2]с.ил., цв. ил.

5. *Парандовский, Я.* Алхимия слова. Петрарка. Король жизни: Пер. с польск [Текст] / Ян Парандовский // Сост. и вст. ст. С. Бэлзы; Ил. П. Сацкого; – М.: Правда, 1990. – 656 с.
6. *Тишунина, Н.* Западноевропейский символизм и русская литература последней трети XIX – начала XX века. (Драма, поэзия, проза) [Текст] / Н.Тишунина; Ленингр. обл. ин-т усовершенст. учителей; – СПб.: ЛОИУУ, 1994 - 109,[2] с.
7. *Турскова, Т.* Новый справочник символов и знаков [Текст] / Т. Турскова; – М.: РИПОЛ КЛАССИК, 2003. – 800 с. – (Необычные справочники).
8. *Kestner, J.* Born of Obsession: Strauss' enfant terrible [Text] / J. Kestner // Opera News. – 1989. – Vol. 53, № 12. – P. 24-26, 44.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Охарактеризуйте первоисточник оперы «Саломея» Р. Штрауса.
2. В чем особенности литературного источника оперы?
3. Как трактовал сюжет в опере Лахманн?
4. Сравните образ Саломеи в первоисточнике с образом Саломеи в литературном источнике и в опере. Составьте схему сравнительной характеристики.
5. Какие изменения были внесены Лахманном в драматургию и образный строй оперы?
6. Определите жанровую основу оперы.
7. Какие типы конфликтов преобладают в опере?
8. В чем специфика драматургии оперы?
9. Раскройте символический уровень драматургии оперы.
10. Раскройте особенности лейтмотивной системы оперы. Составьте схему.
11. Составьте схемы: «Танца Саломеи» и ее заключительного монолога.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Творческие поиски и философско-религиозные системы в XX столетии привели к формированию нескольких тенденций в области немецкого музыкального театра. Религиозно-философская трагедия, мифологичность, мистериальность, ритуальность выступают в нем как важнейшие культурно-исторические характеристики. Они выявляют *внутреннее качество* драматургии оперных полотен. Организуют художественное пространство сочинений в творчестве Р. Штрауса, К. Орфа, П. Хиндемита, главным стрержнем которых становится *компонент нового полижанрового синтеза*.

В «Саломее» Р. Штрауса соединены философские системы А. Шопенгауэра, С. Кьеркегора, смоделированы идеи Ф. Ницше, биологический позитивизм Г. Спенсера, фрейдизм с его навязыванием патологических форм диктата подсознания, философия жизни А. Бергсона. Поэтому концептуальный ряд сочинения многослоен, что отражено и в совмещении принципов художественного творчества эпохи: символизма, натурализма, импрессионизма, экспрессионизма. Через это «дикое» сопряжение парадоксов, раскрывается трагедия любви, жизни и смерти. Отсюда амбивалентность образов, бинарная полисемантичность лейтмотивной системы, совмещение реального действия и проникновения в патологическое «бессознательное». Возвышенная проповедь Иоканаана вызывает лишь ненависть, усиливает диалоги непонимания между главными героями, превращая их в неразрешимые конфликты. Более того, Ирод, Иродиада, а затем и Саломея в последнем монологе-диалоге «выворачивают наизнанку» проповедь пророка, доводя ее до абсурда. В результате – торжество хаоса подсознания, в поле которого оказываются все главные персонажи. Идея веры, ее бесконечное обсуждение толкает человека в зону ее отрицания, равно как и в зону ее принятия.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Таблица
Сравнительный анализ философских и художественных направлений
конца XIX – начала XX века

Направление	Век	Представители	Основные идеи и принципы	Идеи в искусстве
Натурализм от лат. <i>natura</i> – природа.	II пол. XIX в.	Э.Золя Г.Гаупман А.Хольц	Присутствуют физиологизм, примитивная развлекательность, мелодраматизм, внешняя красивость.	Художественное творчество копирует случайные предметы и явления, стремится к объективному художественному познанию.
Символизм от фр. <i>Symbolisme</i> , от греч. <i>Symbolon</i> – знак, символ.	70-90 гг. XIX в.	Ш.Бодлер П.Верлен А.Рембо С.Маларме М.Метерлинк	Принцип разгадывания знака. Символ как «загадка», как «намек», как выражение индивидуализированного переживания, изображение бессознательного. Стремление проникнуть в тайну сознания и Бытия, увидеть сверхприродную суть мира, раскрыть трансцендентную Красоту.	Уход в мир «грез», в мир «символа» и «знака». Сверхчувственное проецируется на уровень чувственного восприятия.
Экспрессионизм от фр. <i>Expression</i> – выражение, выразительность.	10-20 гг. XX в.	Художественные объединения: 1905 г. – «Мост» (Дрезден), 1910 г. – «Синий	Попытка оторваться от действительности, выйти в мир духовного. Удаление от природы ведет к искусству	А.Шенберг, А.Берг, Р.Штраус. Идея выражения субъективации художника. Концепция

		всадник» (Мюнхен), журнал «Штурм». Г.Тракль, Бюхнер, Стринберг и др.	выражения, в основе которого находится проблема свободы. Художественное произведение – это организм, за которым «просвечивают» иные миры.	отдаления художника от общества. Идея собственного мессианства как проблема поиска собственного «я».
Абстрактный экспрессионизм	После 20 гг. XX в.	И.Кандинский	Идеи и принципы схожи, так как разновидность экспрессионизма	
Фрейдизм	Рубеж XIX-XX в. 1890 – 1930 гг.	З.Фрейд	Идея подсознательного, бессознательного. Принцип удовольствия. Идея личности «Я», «Сверх-Я»	Концепция подсознательного моделирования как идеи сверхсознательного. Оппозиция «Я» - «Сверх-Я» - «Оно».
Иррационализм от лат. irrationalis – неразумный	I пол. XX в.	А.Бергсон Кроче Ж.Маритен Дьюи	Идея «жизненного прорыва». Идея «индивидуализированной интуиции». Идея «искусства созидания». Идея «искусства как опыт». Концепция «нового романа». Творчество как интуитивный акт творения. Он как и фантазия художника свободны и ничем не скованы. Опирается на идеи фрейдизма. На первом плане категории воли,	Концепция расширяющегося и сворачивающегося времени и пространства, как реального, так и художественного. Идея мистического озарения.

			непосредственного созерцания, чувства, интуиции, воображения, мистического озарения.	
Интуитивизм от лат. <i>intueri</i> – пристально смотреть	I пол. XX в.	А.Бергсон	Принцип противопоставления художественной интуиции дискурсивному мышлению, интеллекту.	Художественная интуиция есть наивысшая форма постижения мира. Интуиция предстает как бессознательный, мистический стимул творчества.