

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 782.91

ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ АРХЕТИПИЧЕСКОГО ОБРАЗА МОРСКОЙ ДЕВЫ И СКАЗКИ ФРИДРИХА ДЕ ЛА МОТТ ФУКЕ «УНДИНА» В ОДНОИМЕННОМ БАЛЕТЕ ХАНСА ВЕРНЕРА ХЕНЦЕ

*Верба Н. И.*¹

¹ Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, наб. реки Мойки, д. 48, Санкт-Петербург, 191186, Россия.

Значение мифологических и фольклорных сюжетов в художественной культуре невозможно переоценить. Они питают творчество авторов и составляют основу содержания произведений самых разных видов искусств. Важной приметой бытия таких «вечных» сюжетов в культуре становится их созвучность эпохе, которой они принадлежат. Сохраняя основные мотивы, вечные сюжеты трансформируются в зависимости от эстетических, стилевых, философских черт того или иного периода. Одним из примеров подобных модификаций является сюжет об Ундине. Он претворен во множестве сочинений, демонстрируя исключительную гибкость и соответствие самым важным мировоззренческим константам разных эпох.

В статье предпринимается попытка проанализировать сюжет об Ундине и особенности его трактовки в балете Ханса Вернера Хенце и Фредерика Аштона в контексте образно-стилевых тенденций XIX–XX веков. Уделяется внимание смысловым акцентам в драматургии, анализу особых выразительных средств, при помощи которых в ткани балета воплощается архетипический образ морской девы, а также сравнению способов его отображения в музыке романтического века и современности.

Ключевые слова: архетипический образ, морская дева, балет XX века.

FEATURES OF INTERPRETATION OF THE ARCHETYPAL IMAGE
OF THE SEA MAIDEN AND FRIEDRICH DE LA MOTTE FOUQUET'S
FAIRY TALE "UNDINE" IN THE BALLET
OF THE SAME NAME BY HANS WERNER HENZE

*Verba N. I.*¹

¹ The Herzen State Pedagogical University of Russia, Moika embankment, 48, Saint Petersburg, 191186, Russian Federation.

The importance of mythological and folk stories in the art culture cannot be overestimated – they “feed” the creativity of various authors and form the basis of numerous works in different arts. An important feature of the existence of such eternal stories in culture is their conformity to the era in which they are embodied. While preserving the main motives, the stories are transformed depending on the aesthetic, stylistic, philosophical and ideological features of a particular period. One example of such modifications is the story about Undine, implemented in many works of different eras and demonstrating compliance with the most important constants of time in each of them.

This article attempts to analyze the story about Undine and the peculiarities of its interpretation in the ballet of Hans Werner Henze and Frederick Ashton in the context of figurative and stylistic trends of the 19th– 20th centuries. The attention is paid to semantic accents in drama, the analysis of special expressive means by which the archetypal image of the sea maiden is embodied in the fabric of the ballet, and the comparison of ways of displaying it in the music of the romantic age and modern times.

Keywords: archetypal image, mermaid, the ballet of the 20th century.

Балет «Ундина» Ханса Вернера Хенце, созданный им в 1958 году в содружестве с английским балетмейстером Фредериком Аштоном, — явление выдающееся как в мире балетного искусства, так и культуре в целом. При постепенном очевидном ослаблении интереса композиторов, поэтов, художников к «русалочьей» теме, произошедшем в XX веке¹, «реставрация» сюжета Фридриха де Ла Мотт Фуке являет собой очень важный случай обращения к волшебной сфере. Он свидетельствует о том, что образ по-прежнему живет, продолжая волновать воображение творцов.

Премьера балета состоялась 27 октября 1958 года в Королевском театре

¹ Об этом свидетельствует гораздо меньшее в сравнении с эпохой романтизма число сочинений о морской деви.

«Ковент-Гарден» в Лондоне. Партию Ундины танцевала легендарная Марго Фонтейн, Палемона — Майкл Сомс, за дирижерским пультом в тот вечер был сам композитор Ханс Вернер Хенце². Балет до сих пор сохраняет свои репертуарные позиции на сценах многих театров мира, включая родной «Ковент-Гарден»³ и Большой театр в Москве⁴. Постановки «Ундины» Цезаря Пуни в Мариинском театре, а также очевидное внимание к балету Хенце на сценах мировых театров дают некоторые основания думать о возрождении интереса к «русалочьей тематике», столь характерной для эпохи романтизма, но не являющейся репрезентативной для искусства XX века.

Очевидно, что каждый сюжет, возникающий и пользующийся большой популярностью в ту или иную эпоху, несет на себе ее отпечаток и выступает своего рода образцом мировоззрения, образных и стилевых предпочтений художников, композиторов, поэтов... Сюжет о морской деве и его востребованность в течение всего XIX и в начале XX века являют собой подлинные и красноречивые «маркеры» эпохи⁵ и как нельзя более ярко раскрывают вышеприведенный тезис.

В самом деле, романтический XIX век чрезвычайно богат разножанровыми произведениями, многопланово раскрывающими сложный, амбивалентный образ морской девы и породившей ее морской стихии. Русалка, Мелюзина, Лорелея, Ундина, многочисленные наяды, nereиды, нимфы становятся героинями стихотворений, баллад, поэм, живописных полотен, романсов, песен, опер, камерно-инструментальных опусов⁶. Непременным следствием

² На официальном сайте театра существует архивная запись об исполнителях премьерных показов балета [1].

³ Так, в течение второй половины XX века, а также в 2006 и 2009 годах, этот балет присутствовал в репертуаре Лондонского королевского театра [2].

⁴ В сезоне 2016–2017 годов балет «Ундина» в постановке Вячеслава Самодурова шел на сцене Большого театра [3].

⁵ Отметим очевидное тяготение романтиков к волшебным образам. Обусловленные ими выразительные противопоставления идеального / фантастического и реального миров в различных произведениях составляли собой важные черты эстетики романтизма [4; 5; 6]. Морская дева — лишь часть таких «иномирных» образов, созданных художниками, поэтами, композиторами, наряду с воздушными феями (вспомним «Сильфиду»), потусторонними образами («Жизель») и многими другими. Вместе с тем «русалочья тематика» представляется наиболее последовательно развиваемой культурой романтизма. Эти образы обретают частое и максимально разноплановое воплощение. Исследователи не раз констатировали их важность в культуре, в целом [7; 8; 9] и музыкальном искусстве, в частности [10; 11].

⁶ Претворению «русалочьей тематики» в музыкальном театре XIX века посвящена статья Л. В. Кириллиной [10]; различные аспекты воплощения этой темы в разножанровых поэтических, литературных, живописных, музыкальных произведениях рассматриваются также и автором настоящей статьи [12].

такой популярности архетипических русалочьих образов в художественной культуре⁷ явился процесс накопления средств их запечатления.

Типичными способами претворения образа морской деви в музыкальном искусстве, которые делают его легко узнаваемым, можно назвать круговые, замкнутые мотивы и общую драматургическую тенденцию к повторности музыкального материала, его возвратности, символизирующей такую знаковую сему русалки, как способность завлечь, обворожить, заколдовать; тональную «подвижность» и метроритмическую гибкость, олицетворяющие игривость, непостоянство русалочьего облика; особые — «люющиеся», «журчащие», «волнообразные» — фактурные решения, живописующие различные ипостаси водной стихии, и т. д. [16]. Названные средства выразительности использовались композиторами независимо друг от друга в разножанровых произведениях, в центре которых — изменчивый, исключительно притягательный образ морской деви. Подобное «единодушие» разных авторов определялось природой архетипического образа, словно «подсказывавшего» творцам средства своего запечатления. Этим обусловлены и разветвленные, очевидные, столь естественные интертекстуальные связи между русалочьими опусами.

Нужно понимать и то, что перечисленные способы являются характерными именно для эпохи романтизма, поскольку они есть разумеющийся результат романтической интерпретации архетипического образа морской деви и романтических же «технологий» его звуковоплощения.

Поэтому тем более важно проанализировать, *какие* акценты расставляет Его величество Время в архетипическом образе морской деви и откристаллизовавшемся вокруг него сюжете, *как* трактуют сказку Фуке современные авторы, *каким* взором окидывает «переросшая» романтические установки и прошедшая суровые испытания XX века художественная культура универсальные смыслы заключенных в этой фабуле вечных вопросов? Жизнь и смерть, любовь и верность, волшебство и реалии — в какие формы облакаются эти вечные «оппозиции» в наши дни? Актуальны ли сформировавшиеся в XIX веке средства музыкального выражения одного из самых притягательных образов?

⁷ Не будет большим преувеличением утверждение, что архетипические образы составляют базис культуры. Они выступают в качестве смысловых оснований различных произведений в самых разных видах искусств, придавая им «вечное», универсальное звучание, обуславливая отклик слушателей / зрителей вне зависимости от временной дистанции, разделяющей эти произведения, и воспринимающую их аудиторию. Значение архетипа в пространстве культуры представляет собой одну из важных сфер приложения исследовательских сил, коль скоро многочисленные современные исследования посвящены выявлению роли архетипических структур в литературе, живописи, музыке. Пласт научной литературы по этим вопросам чрезвычайно велик, поэтому ограничимся лишь некоторыми примерами [13; 14; 15].

В версии Фредерика Аштона сказка Фуке претерпела существенную трансформацию, не затрагивающую, однако, сердцевину сюжета. Сокращен список персонажей и изменены имена основных действующих лиц. Возлюбленного Ундины зовут не Хульбрандт, а Палемон, соперницу героини — Бертой, а не Бертальдой, Пастор теперь становится Отшельником, место могущественного родственника Ундины Кюлеборна занимает повелитель морей Тиреннио. В либретто Аштона нет родителей Ундины и Герцога с супругой. Их отсутствие означает и исчезновение важных драматургических линий, связанных, в том числе, со знаковыми характеристиками самой Ундины, поскольку во взаимоотношениях с родителями и Герцогом проявляются важнейшие семы ее образа. Вспомним, к примеру, мотив подмены в сказке Фуке и вытекающее из него разоблачение Бертальды, когда простодушная Ундина стремилась явить ей кровных родителей, а разгневанная Бертальда оторвалась от родных отца и матери, не желая быть дочерью простолюдинов⁸. В данной драматургически напряженной «точке» противопоставление двух героинь представляется разящим, а христианские качества Ундины очерчиваются очень рельефно. Здесь налицо контраст между Ундиной, изначально душой не обладающей, но стремящейся получить ее и осознающей значение этого драгоценного дара, и миром человеческим, постоянно попирающим в угоду тленным жизненным привилегиям нетленные и вечные христианские ценности, особенно явственны⁹.

Отказываясь от связанной с родителями драматургической линии и мотива подмены, Аштон, скорее всего, руководствовался вполне понятными и объяснимыми требованиями к балетному либретто, стремясь «облегчить» многонаселенную сказку Фуке и приспособить ее к танцевально-сценической версии. Думается, подобный маневр изрядно обедняет глубочайшие, по-настоящему христианские смыслы сказки Фуке, изымая из нее концептуальные акценты, сопряженные с высветлением героини, педалированием ее искренности, простоты, неискушенности на «фоне» мыслящих отнюдь не христианскими категориями людей.

Однако нельзя сказать, что Фредерик Аштон вовсе отказался от выраженного христианского вектора сказки Фуке. В либретто фигурирует Отшельник, несущий те же функции, что и Пастор. Его образ столь же просветлен, а роль в самых значимых моментах действия сравнима с той, какую исполняет священник в сказке Фуке. Кроме того, Аштон сохраняет один из самых важных мотивов: после венчания с Палемоном Ундина обретает, наконец, желаемую человеческую душу.

⁸ Это сцена составляет собой часть одиннадцатой главы – «Именины Бертальды» [17].

⁹ Данный аспект особо рассматривается в исследованиях, посвященных сказке Фуке [18].

Образ владыки морей Тиреннио, с одной стороны, наследует многие качества Кюлеборна Фуке (например, властность, враждебность людям, способность мстить, противодействовать и т. д.), с другой, — несет в себе, прежде всего, отцовские семы¹⁰: могущественный родственник пытается защитить свое любимое дитя от развращенного и непостоянного человеческого мира. В либретто же Аштона Тиреннио выступает конкурентом Палемона. В этом образе практически редуцируются защитнические качества, но взамен появляются, скорее, сопернические. Подобная трансформация, по сравнению с литературным первоисточником, выглядит вполне оправданной для балетной версии. Драматургические противопоставления волшебного и реального миров, выраженные в конкретных парах персонажей Ундина – Берта, Палемон – Тиреннио, таким образом, уравниваются, обретая законченность.

Рыцарь Палемон сохраняет в себе все основные семы обрисованного в сказке Фуке Хульбрандта: страстность, порывистость, очарованность чудесным видением Ундины и, в то же время, непостоянство, неспособность быть верным своему слову. Мотив предательства со стороны рыцаря у Аштона изрядно смягчен: причиной женитьбы на Берте становятся не сословные привилегии и высокий социальный статус, который мог бы принести ему брак (как, например, в сказке Фуке), а чудесное спасение вместе с Бертой после кораблекрушения. Как и у Фуке, в финале балета рыцарь гибнет от поцелуя морской девы, предпочитая смерть страданиям без своей Ундины. Последние строчки сказки Фуке, живописующие «обвившийся» вокруг могилы Хульбрандта ручей, метафорически воплощены в заключительной сцене балета, когда Ундина держит на руках своего мертвого возлюбленного, обреченная вечно оплакивать его.

Сама же Ундина в целом наследует главные черты созданного в сказке и затем многократно претворенного в разных жанрах образа — чудесного, обольстительного, ирреального, страдающего от несовершенства человеческого мира, но, однако, прощающего его. Хореографическое искусство располагает особыми средствами запечатления волшебной природы Ундины. В балете особенно выразительными выглядят ее невесомость, воздушность и невероятная притягательность.

В отличие от многовекторной в смысловом плане сказки Фуке с ее универсально-бытийными, философскими проблемами в балете Хенце-Аштона более «педалирована» личная любовная история с подчеркнутым конфликтным противопоставлением любящей друг друга пары (Ундина — Палемон) и противостоящих им сил (Берта — Тиреннио). Разумеется, эта схема прошла

¹⁰ Эти же черты акцентируются и композиторами, создававшими оперы на сюжет сказки Фуке: Э. Т. А. Гофманом, А. Лорцингом, А. Ф. Львовым [16].

испытание «на прочность» и закрепились в качестве драматургически эффективной во множестве музыкально-сценических произведений. Либреттист мыслил прежде всего как балетмейстер и, вероятно, вовсе не ставил перед собой задачу детально *перенести* сказку Фуке на балетную сцену, но попытался сотворить *собственную* версию этого вечного сюжета и создать возможности для ее для хореографического воплощения.

Что же в музыке? Партитура балета доказывает повторяющийся из источника в источник тезис о том, что Хенце создавал свою музыку, скрупулезно воплощая требования Аштона [19] (настолько продуманным кажется каждый мелодический оборот, столь хореографичной представляется каждая музыкальная фраза). Не меньшего внимания заслуживают и стилистические особенности музыки балета. Исследователи не случайно идентифицируют в творчестве Хенце разнообразные устремления от неоклассицизма до сериальности и затем — сознательное возвращение к неоклассицизму¹¹. Балет «Ундина» демонстрирует широкий спектр разнородных влияний: здесь можно услышать вполне уловимые (быть может, даже сознательные) отсылки к И. Ф. Стравинскому, М. Равелю, П. Хиндемиту, К. Орфу и другим мэтрам музыкального неоклассицизма XX века¹². «Приправленная» атональностью и прихотливой метроритмикой, словно «сотканная» из многозначительных аллюзий, музыка балета Хенце, тем не менее, ни в коем случае не производит впечатления эклектичности, коль скоро выбор мелодических оборотов, тембров, ритмической организации обусловлен, прежде всего, самой сущностью сюжета, стремлением композитора раскрыть его разноплановость во всех деталях. Быть может, исчерпывающе стилистику балета комментирует изречение самого Хенце, касающееся творчества в целом, но оно выглядит впол-

¹¹ Так, сразу после Второй мировой войны Хенце получает возможность продолжить прерванное трагическими военными событиями образование. Первые его произведения написаны в излюбленном им неоклассическом стиле, который впоследствии станет основой его композиторского творчества. Будучи поклонником Стравинского, Хиндемита, Равеля, Рахманинова, Прокофьева, Хенце в начале своего пути открыт и для новых, радикальных веяний: на исходе 1940-х годов он, как и многие другие композиторы, посещает известную своими авангардистскими устремлениями летнюю Дармштадтскую школу, пробует свои силы и в сериальной технике. Однако последняя не становится у Хенце магистральной, но лишь спорадическим творческим опытом. Впоследствии он отдает предпочтение такому важному для него неоклассицистскому направлению, которое выступает своего рода эмблемой его стиля [20].

¹² Отметим также несомненные, на наш взгляд, влияния не только Стравинского, но и фортепианной стилистики Дариуса Мийо на танцы из дивертисмента третьего акта. В партии фортепиано, чье соло в балете Хенце весьма продолжительно и которая сопровождает различные номера дивертисмента, слышатся отчетливые реминисценции из фортепианных сюит Мийо с их прихотливой ритмикой, джазовыми мотивами, терпкими гармониями и яркой акцентностью.

не справедливо и в отношении частного произведения — балета «Ундины». Композитор признается в своей огромной любви к театру (что подтверждается всей его деятельностью, так как магистральными жанрами в его наследии выступают опера и балет) и декларирует его принципиальную *синкретичность*: «Театр — это действительно моя область, так как волшебство, магия, маскарад, моление, пафос и буффонада соединяются у меня с музыкой таким образом, что позволяют прояснить то направление, в котором течет сама жизнь» [21]. Отмеченный Хенце «микс» подчеркнуто контрастных и в то же время совершенно естественных для сюжета о драматичных контактах морской девы с миром людей явлений характеризует и партитуру «Ундины», в которой внимательное ухо различит богатейшую палитру состояний, положений, чувств, мастерски сопряженных с педалирующей их выразительность балетмейстерской работой.

Разумеется, важным предстает вопрос об использовании тех средств выразительности, что сформировались в романтическом XIX веке для воплощения архетипического образа морской девы. Остаются ли они актуальными и в музыке XX века? С одной стороны, поиск в партитуре балета «закругленных» мотивов, тональной изменчивости и других указанных ранее способов претворения в музыкальном искусстве архетипического образа морской девы весьма затруднен атональной природой музыки. С другой стороны, утверждение, что одним из композиционных принципов музыки балета становится постоянный повтор мотивов, в том числе и закругленных, не будет выглядеть большим преувеличением. Специфика балетной музыки такова, что повторность музыкального материала порой выглядит неизбежной, так как она определяется необходимостью подчеркивать определенные движения. Круговые мотивы играют огромное значение в сцене, когда Палемону впервые является чудесное видение Ундины в гроте в первом акте (№ 4, Adagio¹³). Здесь закругленность и постоянная повторность одних и тех же кольцеобразных интонаций живописуют состояние гипнотической завороченности рыцаря, созерцающего прекрасное и доселе им невиданное существо. Ирреальная сущность Ундины проиллюстрирована и соответствующим знаковым для этой героини тембром арфы, а также скрипичными тремоло в высоком регистре. Все эти, повторим, очень типические, определяемые самим образом средства создают необходимое впечатление от творимого на сцене волшеб-

¹³ В Интернете есть видеозапись лондонской постановки 2009 года, собравшей звездный состав исполнителей: Мияко Йошида (Ундина), Эдвард Уотсон (Палемон), Джenezия Росато (Берта), Рикардо Червера (Тиреннио), Гари Эвис (Отшельник) и др. [22]. Так, пляска водных духов и тритонов в конце первого акта выглядит по-настоящему экзотическим действием — в столь агрессивно-наступательном ключе «решены» и ее музыка, и хореография.

ства и в то же время объясняют полноту и силу искреннего чувства рыцаря Палемона.

Красноречивой «аркой» выглядит видение Ундины Палемону в третьем акте балета. Чудесным образом спасшись после вызванного Тиреннио кораблекрушения, унесшего в море Ундину, Палемон собирается жениться на Берте. Рыцарь, однако, оказывается не в силах забыть Ундину: ее образ является ему во дворце непосредственно перед свадебным балом. В данном фрагменте очевидна ярчайшая аллюзия на сходное в драматургическом и смысловом планах видение Одетты Зигфриду на балу, где он предает ее. В данном *Adagio* «плоть» музыкального сопровождения составляют именно круговые замкнутые мотивы: Ундина зовет рыцаря, и этот зов облекается в типические средства выразительности, которые включают не только упомянутые кольцообразные, будто «обнимающие» рыцаря построения, чья яркость усиливается их повторностью, но и неперенный для морской девы тембр арфы. Пронзительно красивая мелодия скрипки в высоком регистре звучит как символ недостижимого счастья.

Отметим, что отсылка к «Лебединому озеру» П. И. Чайковского — отнюдь не единственная причина, которая дает возможность рассматривать балет Хенце в широком контексте произведений о морской деве. Значимой, на наш взгляд, выступает аллюзия на танец с тенью из «Ундины» Цезаря Пуни в первом акте балета Хенце (второе *Adagio* из № 4). Напомним, что данного мотива и предпосылок к нему нет в сказке Фуке. Однако балет Пуни в постановке Жюль Перро стал настоящей легендой в мире балетного искусства, и, без сомнений, Хенце знал о предшествующих запечатлениях архетипического образа морской девы в балетном жанре. Отсылка к этому произведению чрезвычайно важна — она как будто «связывает» обеих Ундин, обогащает понимание балетов.

Продолжая рассмотрение способов запечатления в музыке образа Ундины, отметим, что танец с тенью являет собой красочную картину причудливых сочетаний арфы и духовых, буквально иллюстрирующих игру Ундины (арфа) с ее тенью (духовые). Хенце (интуитивно, или же намеренно) использует наиболее ярко экспонирующие Ундину тембры.

Тиреннио — антипод Ундины, чей образ олицетворяет вовсе не чарующие свойства водной стихии, но ее грозную сущность и мощь. Пара этих персонажей олицетворяет амбивалентность водной стихии, которая в сюжете об Ундине обычно персонифицируется в образах самой морской девы и ее дяди Кюлеборна. В балете же Хенце функции грозного родственника Ундины выполняет Тиреннио. Симптоматично (в контексте проблемы воплощения архетипических образов в музыкальном искусстве), что способы его характеристики сравнимы с теми, которые использовали другие композиторы.

Появления Тиреннио в балете Хенце знаменуют драматургические «рубежи», контраст которых рельефен, разящ и репрезентирует собой важные режиссерские приемы Хенце и Аштона. Сцены с Ундиной и Тиреннио *глубоко контрастны* в темповом, тембровом, динамическом и метроритмическом смыслах. Так, большая часть сцен Ундиной и Палемоном выдержана в рамках *Adagio, Largo*, в то время как сцены с Тиреннио — в *Allegro assai, Vivace assai* и т. д. Палитра лирических с тончайшими градациями внутри *p* сцен с Ундиной включает в себе мягкие, теплые тембры деревянных духовых и арфы, солирующей скрипки и, в общем, отмечена прозрачной фактурой оркестра с предельной дифференциацией инструментальных линий. Появления же на сцене Тиреннио (и сопровождающих его водных духов) знаменуются прорезывающими звучаниями медных духовых оркестрового *tutti*, волнообразными нагнетаниями и спадами, яркой динамикой¹⁴. Отметим и глубоко различные метроритмические «модусы» двух персонажей, олицетворяющих сложность и неоднозначность водной стихии. Ритмика сцен с Ундиной — мягкая, подчеркивающая лирическую суть любовных сцен, в то время как в экстатических, напоминающих музыку К. Орфа и Б. Бартока ритмах Тиреннио без труда идентифицируются угрожающая сила и сокрушительная мощь как самого героя, так и прародительной для него природной стихии. Ярчайшим примером является сцена кораблекрушения, которая свидетельствует о том, что Хенце удалось воплотить в музыке настоящий апокалипсис¹⁵.

Думается, что Тиреннио и Ундина предстают в балете Хенце – Аштона как главные герои: столь выпуклы их музыкальные портреты, на фоне которых характеристики Палемона и Берты несколько меркнут. Возлюбленный Ундины фактически раскрывается только лишь в дуэтных танцах с нею, а музыка этих *Pas de deux* подчинена раскрытию в большей степени *ее* образа. Тем не менее в начале первого и третьего актов (два сольных *Adagio* — два видения рыцарем Ундины) композитор и хореограф обрисовывают Палемона как тонко чувствующего, страдающего, увлекающегося и, в итоге, глубоко раскаивающегося героя. Подобный ракурс интерпретации образа рыцаря сохраняет в себе важнейшие черты, заложенные еще в сказке Фуке, и затем под-

¹⁴ Так, пляска водных духов и тритонов в конце первого акта выглядит по-настоящему экстатическим действием. В столь агрессивно-наступательном ключе «решены» и ее музыка, и хореография.

¹⁵ Особо отметим, что знаковый контраст между морской девой и ее родственником представляет собой один из краеугольных векторов драматургии опер на основе сюжета сказки Фуке. В этом смысле интертекстуальные параллели между произведениями очевидны, как очевидны и причины, побуждающие разных авторов обращаться к сравнимым средствам отображения этих персонажей в музыке.

черкиваемые независимо друг от друга различными композиторами¹⁶. В этом и заключается, повторимся, общее для многих архетипических образов свойство *подсказывать* творцам средства своего запечатления.

Важно уделить внимание и музыкальному портрету Отшельника, также несущему в себе все отличительные признаки архетипического образа¹⁷. И пусть этот герой имеет лишь эпизодическую роль в балете, все же способы его музыкальной обрисовки весьма коррелирует с теми, что экспонировали Пастора в операх Гофмана, Лорцинга, Львова на сюжет Фуке. Среди разлива впечатляюще чувственной музыки, сопровождающей лирические сцены между Ундиной и Палемоном, «глас» Отшельника, у которого ищет и находит защиту пара влюбленных, звучит лаконично, строго, весомо и в то же время мягко. Сцена венчания в конце первого акта выглядит настоящей лирической кульминацией. Проникновенна, разительно красива сопровождающая ее музыка; выпуклы в ней по-отцовски снисходительные мотивы, иллюстрирующие будто «произнесенные» напутственные речи Отшельника в адрес новобрачных. В этих моментах образ Отшельника тесно смыкается с выведенным Фуке и затем претворенным в музыкальном смысле различными композиторами Пастором.

Образ Берты «решается» Хенце средствами, также сравнимыми с теми, к каким прибегали вышеперечисленные композиторы. Соперница Ундины подчеркнуто «человечна», что выражается в выборе для нее именно *танцевальной* музыки. Разумеется, подобный эпитет в приложении к балету может показаться странным, однако смысл его заключается в объективной, *жанровой* трактовке партии Берты. «Удельный» вес ее выходов, в сравнении с Ундиной, довольно мал и дает немного простора выражению ее сущности. У Берты нет своего тембра (как, например, у Ундины), нет свойственных ей одной каких-либо знаковых мотивов, нет развернутых лирических сольных эпизодов, в которых бы раскрывались ее переживания. Образ, в общем, достаточно обыден, но он имеет важное драматургическое значение, поскольку на фоне его «обыкновенности» ярче, рельефнее проступают волшебные, ирреальные черты морской девы. Отметим, что подобный драматургический прием, когда парные женские образы служат контрастным фоном друг для друга, очень

¹⁶ Выраженные параллели существуют не только между различными запечатлениями в оперном жанре рыцаря из сказки Фуке. Тенденция изобразить в том же ракурсе неверного возлюбленного очевидна в известной драме А. С. Пушкина «Русалка» и одноименной опере А. С. Даргомыжского [23].

¹⁷ Сам Юнг, обозначая основные архетипы, вывел, в числе прочих, образ Мудрого Старика (и женский вариант — Мудрую Старуху). Художественные инсталляции этого образа в культуре неисчислимы; в музыкальном же искусстве яркими воплощениями выступают, например, образы Досифея, Сусанина и других.

прочно утвердился в музыкально-сценических произведениях разных жанров, в том числе и в операх, балетах на «русалочью тематику»¹⁸.

Таковы, в общем, основные принципы музыкальной драматургии балета Хенце — Аштона, которая, с одной стороны, во многом *наследует* откристаллизовавшиеся в течение XIX века средства воплощения в музыкальной ткани архетипических образов морской деви и ее возлюбленного и соперницы, могущественного водного владыки, мудрого Пастора и прочих героев, а с другой — предлагает *иную* интерпретацию, *новое* видение вечного сюжета о трагичном столкновении волшебного существа с миром людей и *свои* способы реализации его в балетном жанре.

Природа архетипических образов имеет свойство раскрываться с разных сторон в зависимости от эпохи. Сохраняя неизменными основные семы, эти вечные образы отражают самые яркие установки времени, в котором они воссоздаются. В данном контексте важно обратиться к трансформации сюжета о морской деви в постановке Большого театра в сезонах 2015–2017 годов, сопровождавшейся большим резонансом. В либретто, написанном хореографом Вячеславом Самодуровым [24], сюжет сказки Фуке переводится из событийно-действенной, раскрывающей сложные вопросы взаимоотношений человека и природы, в символистскую плоскость, превращая балет в богатую смыслами, оттенками, нюансами *притчу* о человеке, любви, одиночестве...

Здесь нет того числа персонажей, что задействованы в лондонском спектакле¹⁹. Фактически полем разворачивания сюжета становится подсознание / сновидение / иллюзии, а основными героями выступают Ундина, Беглец и их многочисленные отражения. Событийная канва обусловлена мотивом бегства героя от действительности, возникающими у него стремлениями и попытками Ундины удовлетворить их. Очень тонкая грань между «объективом камеры» то с ее, то с его стороны, все время «размываемые» переходы между этими двумя мирами, множась отражения главных героев и лишь призрачные, едва узнаваемые «сколы» с сюжета Фуке сообщают многомерному спектаклю с отнюдь не линейным разворачиванием сюжета²⁰ очень соблазни-

¹⁸ Помимо Бертальды и Ундины, назовем еще такие выразительные пары, как Волхова и Любава, Панночка и Ганна, которые во многом выступают как «знаменатели» знакомого для волшебных опер двоимирия.

¹⁹ Действующими лицами выступают Ундина, Беглец, отражения Ундины, отражения Беглеца.

²⁰ В различных периодических изданиях, представленных, в том числе, и в Интернет-ресурсах существует множество критических рецензий, раскрывающих особенности восприятия этого балета зрителями-слушателями. При всех разноречивых мнениях всё же есть и общие места, касающиеся горячо обсуждаемого «ухода в бессознательное», принятого и с успехом осуществленного постановщиком балета [25; 26].

тельный для толкования именно с архетипической точки зрения ракурс.

В самом деле, в версии Самодурова, очищенной от наслоения действий, обнажены и укрупнены сами архаические образы в неожиданной и, пожалуй, в равной степени свойственной как для XIX, так для XX века трактовке. Мотив бегства в *иной* мир чрезвычайно важен для понимания романтического мировоззрения, коль скоро уход от действительности представляет собой одну из отправных точек романтической эстетики. Важно также акцентировать вожденное для Беглеца пристанище — олицетворяемую Ундиной водную стихию, где, быть может, герой сможет обрести желаемую цель. Вспомним также и о богатой крещенской, возрождающей, смыслюющей все тяготы этого мира семантике, которой обладает вода. В данном контексте, накопленном в течение многих веков, попытки Беглеца вырваться за пределы искажающего человека вещного мира в иное, в буквальном смысле *очищающее* измерение, чтобы вернуть себе *Себя* (хотя бы даже в сновидениях), представляются весьма символическими, глубокими, знаковыми и универсальными для ищущего способы восстановить расколотую целостность с Природой²¹ человека.

В то же время бегство из действительности мира сегодняшнего также является собой важнейший мотив, просматривающийся во многих художественных произведениях XX–XXI веков. На наш взгляд, авторам-постановщикам²² «Ундины» в Большом театре удалось актуализировать старый сюжет о морской деве и ее возлюбленном для полноценного восприятия искушенным и, увы, уже мало вдохновляющимся сказками современным слушателем, «транспонировать» архетипические образы в созвучную ему «тональность» и тем самым доказать вечные, немеркнущие смыслы русалочьего мифа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ondine [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rohcollections.org.uk/performance.aspx?performance=12074&row=0> (дата обращения: 01.05.2020).
2. Кузнецова Т. «Ундина» выплыла на сцене Ковент-Гардена: восстановление балета Фредерика Аштона // «Коммерсантъ». № 106. 17 июня 2009 года. С. 11.
3. Пудеева М. Балет «Ундина» Х. В. Хенце [Электронный ресурс]. URL: <https://musicseasons.org/undina-balet> (дата обращения: 01.05.2020).
4. Карташова И. В. О своеобразии эстетического идеала ранних романтиков //

²¹ Именно с природой в целом, поскольку морская дева в «русалочьих мифах» выступает персонафикацией морской стихии.

²² Важно отметить, что «Ундина» в постановке Вячеслава Самодурова и под управлением Павла Клиничева завоевала премию «Золотая маска»-2017 (номинация балет / работа дирижера) [27].

- Проблемы романтического метода и стиля: межвуз. сб. / Н. А. Гуляев. Калинин: Калинин. гос. ун-т, 1980. С. 3–32.
5. Михайлов А. В. Эстетические идеи немецкого романтизма // Эстетика немецких романтиков. М.: Искусство, 1987. С. 7–43.
 6. Чавчанидзе Д. Л. Особенности романтического миропонимания Фюке («Ундина») // Миропонимание и творчество романтиков: межвуз. сб. науч. тр. Калинин: Калинин. гос. ун-т, 1986. С. 137–149.
 7. Ланда Е. В. «Ундина» в переводе В. А. Жуковского и русская культура // Фюке де ла Мотт Ф. «Ундина». М.: Наука, 1990. С. 472–536.
 8. Верба Н. И. К проблеме пересечения архетипов сюжетов о морских девах с мировоззренческими константами эпохи романтизма // Общество. Среда. Развитие. 2012. № 2. С. 124–128.
 9. Процина Е. Г. Мифологическая модель «Ундины» Фридриха де ла Мотт Фюке // Романтизм и его исторические судьбы: мат-лы межд. науч. конф. (VII Гуляевских чтений) 13–16 мая 1998 г.: в 2 ч. Тверь: Тв. гос. ун-т, 1998. Ч. 1. С. 27.
 10. Кириллина Л. В. Русалки и призраки в музыкальном театре XIX века // Музыкальная академия. 1995. № 1. С. 60–71.
 11. Антипова Н. А. Фантастическое в немецкой романтической опере: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М. 2007. 21 с.
 12. Верба Н. И. Сюжет о морской деви в музыкальной культуре XIX века // Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении: сб. науч. тр. Кемерово: Кем. гос. ун-т, 2017. С. 47–53.
 13. Доманский Ю. В. Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте: 2-е изд., испр. и доп. Тверь: Тв. гос. ун-т, 2001. 94 с.
 14. Квитко А. А. Особенности визуализации архетипа героя в светском изобразительном искусстве на христианскую тематику // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 4. С. 101–104.
 15. Петрушевич Ю. Ю. Архетипические мотивы в оперном творчестве Н. А. Римского-Корсакова: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. М. 2008. 24 с.
 16. Верба Н. И. Сюжет об Ундине в опере XIX века. Проблема архетипических образов. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. 220 с.
 17. Фюке де Ла Мотт Ф. «Ундина» / пер. с нем. Н. Жирмунской, В. Дымшиц. М.: Изд. дом Мещерякова, 2019. 184 с.
 18. Чавчанидзе Д. Романтическая сказка Фюке // Фюке де ла Мотт Ф. «Ундина». М.: Наука, 1990. С. 421–471.
 19. Hans Werner Henze. Composer of “Ondine” [Электронный ресурс]. URL: http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_05/apr05/rj_hans_werner_henze_ondine.htm (дата обращения: 01.05.2020).
 20. Вишневецкий И. Случай Генце // Митин журнал. 1999. Вып. 57. С. 421–442.
 21. Творческие портреты композиторов. Ханс Вернер Хенце [Электронный ресурс].

- URL: <http://art.niv.ru/doc/dictionary/composer/articles/218/hence-hans-verner.htm> (дата обращения: 01.05.2020).
22. Hans Werner Henze "Ondine" [Электронный ресурс]. URL: <https://ok.ru/video/87893084887> (дата обращения: 01.05.2020).
 23. Верба Н. И. Архетипические образы сюжетов о морских девах в драме «Русалка» А. С. Пушкина и одноименной опере А. С. Даргомыжского: учеб. пос. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2015. 72 с.
 24. Ханс Вернер Хенце. «Ундины»: балет. Либретто Вячеслава Самодурова [Электронный ресурс]. URL: <https://www.bolshoi.ru/performances/915/> (дата обращения: 01.05.2020).
 25. Беляева Е. «Утонули в бессознательном» [Электронный ресурс]. URL: <https://musicseasons.org/utonuli-v-bessoznatelnom/> (дата обращения: 01.05.2020).
 26. Пудеева М. Русский след «Ундины» [Электронный ресурс]. URL: <https://musicseasons.org/russkij-sled-undiny/> (дата обращения: 01.05.2020).
 27. Лауреаты премии «Золотая маска»-2017 [Электронный ресурс]. URL: http://www.goldenmask.ru/fest_23_180.html (дата обращения: 01.05.2020).

REFERENCES

1. Ondine [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://www.rohcollections.org.uk/performance.aspx?performance=12074&row=0> (дата обращения: 01.05.2020).
2. Kuznecova T. «Undina» vy`ply`la na scene Kovent-Gardena: vosstanovlenie baleta Frederika Ashtona // "Kommersant". № 106. 17 iyunya 2009 goda. S. 11.
3. Pudeeva M. Balet «Undina» X. V. Xence [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://musicseasons.org/undina-balet> (дата обращения: 01.05.2020).
4. Kartashova I. V. O svoeobrazii e`steticheskogo ideala rannix romantikov // Problemy` romanticheskogo metoda i stilya: mezhvuz. sb. / N. A. Gulyaev. Kalinin: Kalinin. gos. un-t, 1980. S. 3–32.
5. Mixajlov A. V. E`steticheskie idei nemetskogo romantizma // E`stetika nemetskih romantikov. M.: Iskustvo, 1987. S. 7–43.
6. Chavchanidze D. L. Osobennosti romanticheskogo miroponimaniya Fuke («Undina») // Miroponimanie i tvorchestvo romantikov: mezhvuz. sb. nauch. tr. Kalinin: Kalinin. gos. un-t, 1986. S. 137–149.
7. Landa E. B. «Undina» v perevode V. A. Zhukovskogo i russkaya kul`tura // Fuke de la Mott F. «Undina». M.: Nauka, 1990. S. 472–536.
8. Verba N. I. K probleme peresecheniya arxetipov syuzhetov o morskix devax s mirovozzrencheskimi konstantami e`poxi romantizma // Obshhestvo. Sreda. Razvitie. 2012. № 2. S. 124–128.
9. Proshhina E. G. Mifologicheskaya model` «Undiny`» Fridrixa de la Mott Fuke // Romantizm i ego istoricheskie sud`by`: mat-ly` mezhd. nauch. konf. (VII Gulyaevskix

- chtenij) 13–16 maya 1998 g.: v 2 ch. Tver': Tv. gos. un-t, 1998. Ch. 1. S. 27.
10. Kirillina L. V. Rusalki i prizraki v muzy`kal`nom teatre XIX veka // Muzy`kal`naya akademiya. 1995. № 1. S. 60–71.
 11. Antipova N. A. Fantasticheskoe v nemeczkoy romanticheskoy opere: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. M. 2007. 21 s.
 12. Verba N. I. Syuzhet o morskoj deve v muzy`kal`noj kul`ture XIX veka // Muzy`kal`naya kul`tura v teoreticheskom i prikladnom izmerenii: sb. nauch. tr. Kemerovo: Kem. gos. un-t, 2017. S. 47–53.
 13. Domanskij Yu. V. Smy`sloobrazuyushhaya rol` arxetipicheskix znachenij v literaturnom tekste: 2-e izd., ispr. i dop. Tver': Tv. gos. un-t, 2001. 94 s.
 14. Kvitko A. A. Osobennosti vizualizacii arxetipa geroya v svetskom izobrazitel`nom iskusstve na xristianskuyu tematiku // Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul`tury` i iskusstv. 2017. № 4. S. 101–104.
 15. Petrushevich Yu. Yu. Arxetipicheskie motivy` v opernom tvorchestve N. A. Rimskogo-Korsakova: avtoref. diss. ... kand. iskusstvovedeniya. M. 2008. 24 s.
 16. Verba N. I. Syuzhet ob Undine v opere XIX veka. Problema arxetipicheskix obrazov. SPb.: RGPU im. A. I. Gercena, 2019. 220 s.
 17. Fuke de La Mott F. «Undina» / per. s nem. N. Zhirmunskoj, V. Dy`mshicz. M.: Izd. dom Meshheryakova, 2019. 184 c.
 18. Chavchanidze D. Romanticheskaya skazka Fuke // Fuke de la Mott F. «Undina». M.: Nauka, 1990. S. 421–471.
 19. Hans Werner Henze. Composer of “Ondine” [E`lektronny`j resurs]. URL: http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_05/apr05/rj_hans_werner_henze_ondine.htm (data obrashheniya: 01.05.2020).
 20. Vishneveczkij I. Sluchaj Gence // Mitin zhurnal. 1999. Vy`p. 57. S. 421–442.
 21. Tvorcheskie portrety` kompozitorov. Xans Verner Xence [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://art.niv.ru/doc/dictionary/composer/articles/218/hence-hans-verner.htm> (data obrashheniya: 01.05.2020).
 22. Hans Werner Henze “Ondine” [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://ok.ru/video/87893084887> (data obrashheniya: 01.05.2020).
 23. Verba N. I. Arxetipicheskie obrazy` syuzhetov o morskix devax v drame «Rusalka» A. S. Pushkina i odnoimennoj opere A. S. Dargomy`zhskogo: ucheb. pos. SPb.: Izd-vo RGPU im. A. I. Gercena, 2015. 72 s.
 24. Xans Verner Xence. «Undina»: balet. Libretto Vyacheslava Samodurova [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.bolshoi.ru/performances/915/> (data obrashheniya: 01.05.2020).
 25. Belyaeva E. «Utonuli v bessoznatel`nom» [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://musicseasons.org/utonuli-v-bessoznatelnom/> (data obrashheniya: 01.05.2020).
 26. Pudeeva M. Russkij sled «Undiny`» [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://musicseasons.org/russkij-sled-undiny/> (data obrashheniya: 01.05.2020).

27. Laureaty` premii «Zolotaya maska»-2017 [E`lektronny`j resurs]. URL: http://www.goldenmask.ru/fest_23_180.html (data obrashheniya: 01.05.2020).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Верба Н. И. — канд. искусствоведения; verba.natalia@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Verba N. I. — Cand. Sci. (Arts); verba.natalia@yandex.ru