

ЮРИЙ ЛЕОНИДОВИЧ ЦВЕТКОВ

доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой зарубежной литературы факультета романо-германской филологии, Ивановский государственный университет (Иваново, Российская Федерация)
jzvetkov@mail.ru

МОДЕЛЬ МИФА Р. ВАГНЕРА И Ф. НИЦШЕ В ОПЕРНОМ ЛиБРЕТТО ГУГО ФОН ГОФМАНСТАЛЯ «ЕГИПЕТСКАЯ ЕЛЕНА»

Исследование принципов построения и структуры мифа в оперных либретто Р. Вагнера, философско-эстетических трудах Ф. Ницше и либретто оперы Гофманстала привело к выводу о создании новой модели мифа, основной чертой которой является деконструкция традиционных подходов к нему. В оперных либретто Р. Вагнера германские мифы серьезно модернизировались с позиций романтизма, опирались на античную мифологию и впервые характеризовались авторским игровым началом. Ф. Ницше создает свою символистскую модель мифа на подчинении идей творца игре мировой воли, которая объединяет, смешивает и комбинирует элементы разных мифологических систем, лишая миф национальных корней и какого-либо логического объяснения. Впервые в отечественном литературоведении либретто «Египетской Елены» Гофманстала обнаруживает основные составляющие модели мифа Вагнера и Ницше: заимствования персонажей, сюжетных линий и отдельных деталей из европейской и восточной мифологии, подчинение интриги авторской логике и современная психология поведения персонажей. Игровая в своей основе модель мифа Гофманстала позволяет рассматривать либретто «Египетской Елены» с точки зрения постмодернистских литературоведческих стратегий.

Ключевые слова: миф, новая мифология, игра, деконструкция, романтизм, постмодернизм

Известный австрийский поэт и драматург символизма Гуго фон Гофмансталь (1874–1929) в поздний период творчества вновь обратился к греческой мифологии. Как и в зрелые годы, когда были созданы «модерные» интерпретации мифологических трагедийных сюжетов: «Электра» (1903) и «Эдип и сфинкс» (1905), а также либретто оперы «Аriadna на Наксосе» (1911), Гофмансталь отважился на создание мифологической оперы-эксперимента «Египетская Елена» (1927). Замысел автора, искушенного в современной европейской философии, эстетике и музыке, основывался на мифологических разработках Р. Вагнера и Ф. Ницше, которые являлись неоспоримыми авторитетами в попытках создания новой модели мифа. Поскольку миф был призван воспроизвести мифологическое сознание древних в адекватных вербальных и музыкальных формах, принципиально важным Гофмансталь считал тесное сотрудничество себя как либреттиста с композитором-единомышленником. Музыку оперы «Египетская Елена» написал, как и в случае с «Электрой» и «Аriadной на Наксосе», немецкий композитор и дирижер Рихард Штраус (1864–1949).

По мнению Гофманстала, «настоящий миф» нашел в опере современную интерпретацию. В разные исторические периоды трактовки мифа значительно отличались друг от друга, а поиски универсальных моделей характерны и для XX века: «Поскольку живой миф – это прежде

всего сам принцип истинности, способ верификации, соответствующий данной конфигурации знания. Эта конфигурация, которая ощущается обыденным сознанием как самое постоянное, самое бесспорное, находится в состоянии непрерывной трансформации. Постоянное обновление необходимо и для того, чтобы – учитывая меняющуюся конфигурацию знания – миф выполнял свою извечную основную функцию: соединял несоединимое, объяснял принципиально необъяснимое» [8; 9].

Исследования в современной германистике и австро-немецкой мифологии моделей конца XIX – начала XX века, «синтетических» по своей природе и авторскому замыслу, наиболее актуальны, поскольку, во-первых, позволяют полнее раскрыть постмодернистские (игровые) черты литературы венского и европейского модерна в лице создателей оперы – Гофманстала и Штрауса, значительно повлиявших на развитие немецкоязычной словесности и западноевропейской оперы [13]. Во-вторых, ввести в обиход отечественного литературоведения достаточно сложное по своей структуре либретто оперы «Египетская Елена». В последние годы интерес к операм Гофманстала – Штрауса значительно возрос в связи с постановками на сценах отечественных театров опер «Аriadna на Наксосе» и «Женщина без тени» (1915).

Из переписки Штрауса и Гофманстала становится понятно, что «Египетская Елена» заду-

мывалась как легкая, веселая и жизнерадостная опера, во многом схожая с предыдущей совместной оперой «Кавалер с розой» (1910). До самого окончания работы над оперой и либреттист, и композитор следовали ее комедийному замыслу. Несмотря на то что для оперы была выбрана не особенно выразительная комедийная история, в одном из писем Гофмансталь сообщал: «Главное, чтобы все в целом оставалось легким. Это героический сюжет, но он рассматривается с комедийной точки зрения; так что из этого и следует определять стиль...» [18; 499]. Однако в процессе работы над оперой у Гофманстала стали возникать сомнения, связанные со стилем произведения. В декабре 1923 года он писал Штраусу, что не знает, какого направления ему придерживаться: комедийного, как было задумано, или лирико-героического, как подсказывала избранная тема. Постепенно авторы пришли к смелой мысли о смешении стилей, что предопределило игровое начало оперы: «Все звучит, напоминая песенки, стиль значительно облегчен по сравнению с оперой “Аriadна”» [18; 495].

Главной причиной изменения авторского замысла следует считать своеобразие мифологического сюжета о Египетской Елене. В основу оперы положен известный в литературе («Елена» Еврипида, ок. 412 года до н. э.) и в музыке («Прекрасная Елена» Жака Оффенбаха, 1864) миф о Троянской Елене: «По... версии мифа, обстоятельно разработанной в 6 в. до н. э. Стесихором, Зевс или Гера подменили подлинную Елену ее призраком, из-за которой и шла Троянская война. Сама же Елена переносится в Египет, где живет под защитой старца Протея» [14]. Мотив наделения герини иллюзорным призраком вызывает у интерпретаторов самое разное толкование.

Я. Э. Голосовкер, рассматривая версию мифа с точки зрения мифологической логики по отношению к традиционной, приходит к следующему выводу: «Если, согласно послегомеровской дельфийской версии, Парис вместо Елены увез в Трою призрак Елены, то есть Елену, сотканную из эфира (увез Елену иллюзорную), тогда все сказанное о Троянской войне поконится на первичном обмане... <...>... ибо оказывается, что ахеяне, сражаясь за Елену Спартанскую, сражались в действительности за призрак Елены. Боги их обманули. Сама же красавица, царица-богиня Спарты по воле богов попала в Египет, где ее и находит после гибели Трои Менелай» [3; 36]. С точки зрения Я. Э. Голосовкера, такие события вполне соответствуют сути мифа, так как одним из обязательных приемов мифа является первичный обман. Однако Гофмансталь эта версия мифа показалась слишком надуманной. Он писал: «Если Троянская война велась лишь из-за призрака, а эта Египетская Елена – единственная настоящая, это значит, что Троянская война была

страшным сном, и целое распадается на две половины: историю с привидениями и идилию, которые не имеют между собой ничего общего, и все это не особенно интересно» [17; 502].

Гофмансталь создает свою, оригинальную версию мифа, по которой призрак Елены появляется уже после Троянской войны лишь для того, чтобы убедить несчастного мужа – Менелая – в верности его неверной супруги. Такое вольное обращение Гофманстала с мифом и его переосмысливание с точки зрения современности (конфликт «Египетской Елены» – это конфликт XX века, а не эпохи Троянской войны) уже встречались в истории литературы и музыки. По сути, музыкально-драматическое мифотворчество характерно уже для времени Древней Греции: все древнегреческие драмы были операми, музыкальное оформление которых не сохранилось до наших дней. Столь вольная обработка классического материала сближает Гофманстала с принципами мифотворчества Р. Вагнера и Ф. Ницше.

Гофмансталь неоднократно отрицательно отзывался по поводу музыкальных творений Рихарда Вагнера (1813–1883), но «негативные высказывания о Вагнере почти всегда касались лишь его музыки. К Вагнеру как писателю и либреттисту Гофмансталь относился с большим уважением» [15; 20]. Хотя в переписке со Штраусом, особенно в процессе работы над оперой «Кавалер с розой», Гофмансталь часто предостерегал друга-композитора от влияния Вагнера, но, несмотря на это, в «Египетской Елене» «снова побеждает “вагнеровский речитатив”» [15; 35]. Однако свое отношение к мифу Гофмансталь во многом заимствовал у Вагнера, для которого «миф служит шифром современных психологических, эстетических и общественных явлений...» [15; 41]. Для Гофманстала же миф – всего лишь «обрамление», за которым также кроется современность. Вагнер, и следом за ним Гофмансталь, подчиняют миф своему индивидуальному замыслу.

Отличие концепции Гофманстала заключается в том, что Вагнер в своем творчестве переосмыслил преимущественно германский миф (например, сюжеты из «Песни о nibelунгах»). Однако влияние античной мифологии нельзя недооценивать. Например, в основе «КольцаNibelunga» Вагнера явно проступают черты мифа греческого: верховный бог германцев Вотан похож на Зевса. Оба бога занимают свой трон с помощью преступления, коварства и обмана. Они побеждают своих врагов, подчиняют природные стихии и диктуют свои законы. Курт Хюбнер видел в германских героях Вагнера отражение греческих: «Брунгильда, подобно Прометею, восстает против бога: она тоже вступается за более человечный, свободный от божеского произвола миропорядок. И, как Прометей, она приковываеться за это к пустынной скале. (Так, “прикованной”

называет Брунгильду Вагнер в “Гибели богов” (I, 3), с явной отсылкой на Прометея). Опять-таки, подобно Прометею, она знает тайну ожидаемого будущего избавителя. Прометею известно, что гонимая Ио родит сына, из рода которого выйдет Геракл; Брунгильда же знает, что преследуемая Зиглинда носит под сердцем Зигфрида, который, как она верит, станет “оплотом мира”, “побеждающим светом”» («Зигфрид», III) [12; 361–362].

Проблемам древнегреческого мифа Вагнер посвятил серьезные исследования. В эстетических работах «Искусство и революция» (1849) и «Произведение искусства будущего» (1850) он проводит сопоставительный анализ античного и современного искусства. В этой связи рассматривается предназначение мифа в художественном произведении: «Мы не можем сделать и шага в исследовании развития нашего искусства без того, чтобы не заметить его непосредственной связи с искусством греков. Действительно, наше современное искусство является лишь звеном в художественной эволюции всей Европы, а эта эволюция началом своим обязана Греции» [1; 108].

Хотя Вагнер использует в своем творчестве отдельные элементы, заимствованные из древнегреческого наследия, он высоко оценивает роль мифа для современного и будущего искусства. Вагнер сравнивает греческое искусство с последующим – христианским и противопоставляет греческое мифологическое творчество христианское религиозное. Вагнер отмечает отсутствие каких-либо положительных черт искусства христианской церкви, поскольку «в то время как греки для своего просвещения собирались в амфитеатре, где испытывали часами длившиеся глубочайшие наслаждения, христиане на всю жизнь запирались в монастыре; там судило народное собрание, здесь же творила суд инквизиция; там развитие государства вело к подлинной демократии, здесь же – к лицемерному абсолютизму» [1; 115].

Вагнер предпочитает изучать германскую мифологию. По его мнению, она ближе народу, и в ней отсутствует какая-либо литературность. Греческий миф Вагнер рассматривает в качестве примера потому, что он более разносторонне представлен в конкретных произведениях искусства по сравнению с германским. Вагнер верит в истинное возрождение мифологического искусства. Но этим путем возникают сразу же несколько уточнений. Во-первых, по мнению Вагнера, каждое отдельно взятое искусство не способно больше открыть сегодня ничего нового, так как все виды искусства по отдельности исчерпали себя, и лишь их синтез может возродить настоящее искусство: «Три главные художественные способности цельного человека непосредственно и сами собой получили, развившись, тройственное выражение в искусстве – первоначально в ли-

рическом произведении искусства, затем в своей высшей завершенности – в драме. Танец, музыка и поэзия – так зовутся три старшие сестры, которые сплетаются в хороводах повсюду, где только создаются условия для появления искусства» [2; 164]. Такая «синтетическая драма» или «Gesamtkunstwerk» должна быть построена, считает Вагнер, по принципу греческой музыкальной драмы.

Во-вторых, необходимо, считает Вагнер, освободить себя и прежде всего свое сознание от христианского догматизма, и, поскольку искусство – всегда миф, для его возрождения необходимо обратиться к мифологии. В-третьих, Вагнер подробно изучает мифологические корни искусства по причине особого восприятия общественных перемен. Вагнер возвыщенно мечтал о революции, приход которой был для него неизбежен: «Она приближается на крыльях бурь, с высоко поднятым членом, озаренным молниями, карающими и холодными очами, и все же какой жар чистейшей любви, какая полнота счастья сияет в них для того, кто дерзает смелым взглядом посмотреть в эти темные очи!» (цит. по: [5; 473]).

Обращение к мифу, по Вагнеру, освобождает человека и обуславливает некую утопическую революцию, которая приведет к всеобщему счастью. Наконец, мифология у Вагнера является порождением истинно народного творчества, и, возрождая мифы, художник приобщается к чему-то первобытному и хаотичному, производя нечто общепонятное из всеобщего хаоса, приравнивая тем самым себя к богу. Вагнер-романтик никогда не смеется над мифом. Для него – это способ уйти от реальности, потому что она слишком скучна и дисгармонична, а истинный художник может выразить в своем творчестве вечные проблемы, которые он находит в мифе. Вагнер стремится «освободить эти мифы от противоречивых воздействий христианской мысли и восстановить в них вечную поэму чистой человечности...» [4; 48–49]. Для немецкого эстетика, драматурга и композитора в мифе скрыто мироощущение всего человечества, но для того, чтобы его понять, необходимо очистить миф от всех последующих наслоений.

Созданию «новой мифологии», наряду с Вагнером, посвятил свои первые теоретические исследования один из его учеников – Фридрих Ницше (1844–1900). Правда, понимание мифа у него несколько иное. В процессе развития своих идей Ницше, который вначале преклонялся перед Вагнером и считал его своим учителем, создал свою символистскую модель мифа. Если Вагнер пытался переосмыслить миф с позиций романтического мышления, находя логическое объяснение мифу, то Ницше, наоборот, исходит из того, что миф является игрой интеллекта поэта, который подчиняет свое сознание игре ми-

ровой воли, поэтому миф не требует никакого объяснения.

Если Вагнера интересовали мифы как корни истории народа, то для Ницше миф – доказательство его философских идей. Так, например, рассматривая «Прометея» Эсхила в «Рождении трагедии из духа музыки» (1872), Ницше пишет следующее: «Художник – титан твердо уверовал в то, что он способен создавать людей и по меньшей мере уничтожать олимпийских богов, и к этой вере его привела высшая мудрость, купленная, правда, ценой вечных страданий. Великое “могущество” гения, за которое не грех заплатить даже что-то более дорогое, чем вечные страдания, суровая гордость художника – таково содержание, такова душа творения Эсхила...» [9; 173]. Оправдывая созидательные и разрушительные силы Прометея, Ницше утверждает свою философскую модель мифа, основанного на дилеммии дионасийского и аполлинийского начал в аттической трагедии, что свидетельствует о разработке мифа о Загре – Дионисе.

Главной фигурой мифологии Ницше является Дионис. Он должен был стать главным персонажем грандиозной трагедии (из девяти драм), наподобие второй части «Фауста» И. В. Гёте или четырех частей «Кольца Нibelунга» Вагнера. Сохранился лишь план «мировой трагедии», открывающей взгляд на историю человечества в представлении философа-филолога: «Ницше на пути мифотворчества разрабатывает три мифологические темы: космогоническую мифологию, связанную с Зевсом, мифологию Диониса и Прометея, причем две последние темы в духе идей “Рождения трагедии” естественно связываются друг с другом, так как Прометей, как и Эдип, – маска страдающего Диониса» [7; 30].

Дионисийско-аполлинийская трактовка мифа Ницше была попыткой представить искусство символом воли к власти и вечного становления. В книге «Рождение трагедии из духа музыки» история античного искусства интерпретируется Ницше как столкновение и противоборство дионасийского и аполлинийского принципов, и только рождение аттической трагедии ведет их к синтезу: аттическая трагедия рождается из пения трагического хора. Дионисийский художник, по мысли Ницше, полностью сливаются с первоединным началом и «воссоздает в музыке образ этого начала, хотя обычно музыкальное искусство по праву считают повторением мира, его слепком; теперь эта музыка вновь открывается взору, и происходит это под влиянием аполлинийских сновидений – как во сне-притче» [9; 152].

Для Ницше искусство – не субъективная деятельность романтика, а деятельность творца мира: «...мы же не творцы мира искусства, – скорее, для подлинного творца мира мы являемся лишь образами и художественными проекция-

ми» [9; 155]. По Ницше, искусство отражает сущность бытия, которое является игрой незримой и иррациональной воли вне пространства и времени. В «Рождении трагедии» музыка творит миф, снимая какие-либо логические связи, свойственные человеческому сознанию. Миф о Дионисе становится своеобразным символическим аналогом музыке. Ницше не ограничивается мифотворческой историей аттической трагедии. Он пытается создать новую мифологию.

В «символической книге» Ницше «Так говорил Заратустра: Книга для всех и для никого» (1885) главный герой – фигура мифическая, поэт и пророк бога Диониса. Ницше создает не модификацию мифа греческого, а смело создает новый миф. Заратустра – имя персидского пророка огня Зороастра. Он несет людям блага, как Прометей или шумерский бог Энки. Он подобно египетскому богу Амону-Ра восходит и закатывается, как солнце, и проливает из себя чашу мудрости. Ницше не только объединяет в одном герое черты многих мифологических персонажей, но и представляет три мифологические системы, играющие различные роли: «идеала, антиидеала и кривого зеркала, иными словами – роли героя, чудовища и трикстера. Героем здесь, несомненно, является греческий миф, чудовищем – христианская мораль, о которой Ницше пишет и в своей прозе, трикстером – миф древнегерманский, или, точнее, древнегерманский миф в интерпретации Рихарда Вагнера» [7; 191]. Дионисийская игра для Ницше – источник постоянных метаморфоз и смены масок. В этой игре философская идея, облеченнная в музыкально-поэтическую форму, создает мифологию Заратустры – Диониса.

Несмотря на расхождения в трактовке мифа, Вагнер и Ницше создали единую по своей сути общую его модель. Во-первых, миф является отражением не только глубокой древности, но и настоящего и будущего, причем все три временных среза представлены в мифе цельным единством. Поэтому миф необходимо тщательно изучать, чтобы найти и осознать свое место в истории. Но это трудная задача, так как дошедшие до нас мифы приобрели в процессе их передачи от поколения к поколению различные посторонние наслаждения. Во-вторых, для истинного понимания мифа нужно освободить его от всех побочных напластований. При подобной «очистке» вероятна возможность ошибки, то есть вместе с наслаждениями могут отбрасываться и существенные элементы «чистого мифа». В результате этого процесса создается новая версия мифа, что, впрочем, ни в коей мере не может быть поставлено в вину, поскольку понимание мифа субъективно-индивидуальное, и каждый понимает миф настолько, насколько он в состоянии его понять, то есть каждый человек трактует миф по-своему и герменевтически создает свою модель мифа.

Подобное отношение к мифу мы наблюдаем и у Гофманстала. «Египетская Елена» обнаруживает сходные черты мифологизации Вагнера и Ницше, хотя Гофмансталь использует и иные приемы, которые порой осложняют понимание оперы и уводят зрителя (слушателя) в неведомый иллюзорный мир. Объединяя в опере вагнеровское и ницшевское начало, Гофмансталь, с одной стороны, объясняет миф с позиций разума, с другой стороны, с точки зрения самого мифа. Причем мифическое в опере не ограничивается рамками одной мифологии. Гофмансталь раздвигает границы мифологического космоса настолько, насколько он считает нужным, привнося образы, развитие сюжета или отдельные детали из разных мифологических систем.

Автор вводит в драму образ мусульманской мифологии – пророка Да-уда. В Коране он назван царем, наместником Аллаха. Да-уд был также мудр, как Сулайман, и выносил решения в трудных спорах [10]. Из восточных мифов был заимствован мотив женщины – посредницы между реальным и нереальным мирами: Елена выступает в либретто как звено, соединяющее волшебство Аитры и магическую силу эльфов, волшебных напитков и плаща-самолета (нереальный мир) с Менелаем, а вместе с ним со всеми остальными образами либретто (реальный мир). От греческой традиции этот мотив достаточно далек, но арабская мифология знает много примеров такого посредничества, причем посредниками почти всегда выступают женщины (сказки «Тысячи и одной ночи»).

В то же время Елена выражает «демоническую основу» женской природы, характерную для семито-хамитской (например, иудейской) традиции. В греческой мифологии женщина скорее должна быть божественной, как неоднократно называет Елену Менелай, воспринимающий ее глазами грека: «O meine Tochter: // glückliches Kind! // Welch eine Mutter // Bring ich dir heim!» [16; 490]. – «О, дочь моя, счастливое дитя! Какую мать я возвращаю тебе!». Для Елены стало обыкновением обращаться к символам дня и ночи: «Mond und Meer, // Erde und Nacht, // helfet mir jetzt!» [16; 438]. – «Луна и Море, Земля и Ночь, помогите же мне!». Призывные возгласы Елены во многом напоминают жреческий культ богини Артемиды: «Древнее представление об Артемиде связано с ее лунной природой, отсюда ее близость к колдовским чарам... В Троянской войне она вместе с Аполлоном воюет на стороне троянцев, что объясняется малоазийским происхождением богини» [11].

Ярко выражена восточная мифологическая традиция в finale драмы. Для греческой мифологии не столь характерна счастливая развязка. Этому факту можно найти много объяснений как исторического, философского, так и литерату-

турного свойства. В подавляющем большинстве случаев древнегреческий миф – это трагедия (в отличие от комедии, использовавшей бытовые сюжеты). На Востоке же миф не ограничен никакими правилами: он может быть выражен в форме сказки, басни или даже анекдота. С этой точки зрения жизнерадостный финал «Египетской Елены» логично вписывается в восточную традицию.

Третий источник драмы – вкрапления из германской, точнее кельтской, традиции в образах эльфов, которых невозможно представить во времена Троянской войны, тем более в Египте и рядом с волшебницей. Эльфы понимаются Гофманстalem субъективно. В общепринятом понимании эльфы – это безобидные существа, незаметные ввиду своего маленького роста и творящие зло по отношению к человеку лишь в том случае, если человек сам нарушил их безмятежный покой созерцателей жизни. Но у Гофманстала эльфами являются «...жестокие создания, назойливые как мухи, и злые... В их смехе или в их “да-да-да-да!” должно быть нечто демоническое...» [18; 449–450]. Обозначение «эльфы» закреплено авторским сознанием за этими существами достаточно условно.

Реминисценциями из тетralогии Р. Вагнера «Кольцо Нibelунга» («Гибель богов», 1874) можно рассматривать напиток забвения и напиток воспоминания в «Египетской Елене». Как бы Гофмансталь не утверждал, что эти мотивы восходят к напитку забвения из «Одиссеи» Гомера, «в легендах и мифах эти напитки – нечто постоянное, задолго до Гомера, в индийских легендах, в германских, повсюду!» [18; 423], все-таки использование подобных мотивов в литературно-музыкальном произведении Вагнера сыграло немаловажную роль.

Наконец, образ Все видящей Раковины имеет своим источником, скорее всего, средневековую мистику. Раковина – часть моря и должна знать о нем, о Посейдоне, о котором ее и вопрошают волшебница Аитра. Но Раковина способна «видеть» то, что происходит на блуждающем корабле, имеющем к морю косвенное отношение, а также происходящее как на палубе, так и в трюме корабля. Раковина приобретает тем самым функцию волшебного талисмана, наподобие магического кристалла, зеркала или перстня.

Гофмансталь объединяет в единую музыкальную игровую ситуацию сюжеты, образы, мотивы и композиционные особенности европейской и восточной мифологии и переносит действие либретто в Африку. Такой нестандартный территориально-временной синтез не мог не сказаться на восприятии оперы. Гофмансталь считал оперу самым лучшим своим произведением, а музыкальное оформление «конгениальным и в первый раз полностью равновеликим тексту. Он и Штра-

ус видели в “Египетской Елене” вершину своей совместной деятельности» (цит. по: [15; 36]). Однако публика достаточно холодно приняла оперу, и даже, несмотря на упрощение второго акта в 1833 году, отношение к опере осталось прежним. Впоследствии это мнение стало доминирующим. Важно в данном случае то, что музыка Штрауса, как и либретто Гофманстала, представляет синтез музыкальных стилей, которые создали общую тональность оперы. Экспериментальным в опере можно считать расстановку голосов и инструментов оркестра: основные голосовые партии и подавляющее большинство инструментов звучат в верхнем регистре, два не ведущих голоса (Альтайр и Раковина) и небольшая часть оркестра заполняют средний регистр, а в нижнем регистре звучат лишь несколько инструментов. Приглушение басового инструментального тона заметно нарушает традиционную музыкальную гармонию оперы. Музыкальный эксперимент Штрауса, видимо, оказался для слушателей слишком смелым. Намного проще оказалось объявить оперу «слабой» [6; 439–440].

Таким образом, Гофмансталь творчески воспроизводит в либретто оперы «Египетская Елена» игровую модель мифа Р. Вагнера и Ф. Ницше. Персонажи либретто являются неотъемлемой частью разных мифологических систем, но подчиняются они законам авторского сознания, что порождает новую мифологическую систему. Она создается благодаря синтезу различных мифологических корней, традиций разных народов, что, с одной стороны, позволяет придать отдельным

образам конкретные черты, а с другой – лишает произведение национально-культурной основы. Новая модель мифа, включающая в себя западные и восточные традиции, искупает отсутствие национального колорита.

Можно сказать, что мы наблюдаем процесс постепенной деконструкции мифа в его традиционном понимании, что ярко демонстрирует опера «Египетская Елена». Действительно, герои либретто похожи на современников автора, их поступки мотивированы психологией человека XX века, события следуют одно за другим в соответствии с авторской логикой. Незначительную роль играет тот факт, что имена персонажей заимствованы из древнегреческой, мусульманской или кельтской мифологии, а также и то, что действие происходит в некой абстрактно-нереальной действительности. Существенным моментом в произведении остается частично мифологизированное сознание, сохранившееся лишь в тех случаях, когда связь событий поддается не логическому, а мифологическому объяснению. Однако этот аспект занимает в либретто довольно скромное место. Самые значительные этапы сюжетного развития объясняются с точки зрения формальной логики, а авторский замысел и смысл произведения с полной ясностью излагаются в переписке драматурга и композитора. Игра на уровне системы персонажей, интриги и музыкально-драматического дискурса позволяют рассматривать оперу Гофманстала – Штрауса в русле постмодернистских исканий последней трети XX века.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Вагнер Р. Искусство и революция // Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978. С. 107–141.
2. Вагнер Р. Произведение искусства будущего // Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978. С. 142–261.
3. Голосовкер Я. Э. Логика античного мифа // Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М.: Наука, 1987. С. 8–76.
4. Дудкин В. В. Дегуманизация мифа (От Вагнера к Ницше) // Литература и мифология. Л.: Изд-во Ленинградского пед. ин-та, 1975. С. 41–55.
5. История музыкальной эстетики / Сост. С. А. Маркус: В 2 т. Т. 2. Романтизм и борьба эстетических направлений. М.: Музгиз, 1968. 687 с.
6. Краузе Э. Рихард Штраус: Образ и творчество. М.: Музгиз, 1961. 611 с.
7. Лейбель Е. Ницше: образы и мифотворчество. СПб.: ПЕТРОНИЙ, 2008. 240 с.
8. Мириманов В. Искусство и миф. Центральный образ картины мира. М.: Согласие, 1997. 328 с.
9. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Стихотворения. Философская проза. СПб.: Художественная литература, 1993. С. 130–249.
10. Пиотровский М. Б. Дауд // Мифологический словарь / Под. ред. Е. М. Мелетинского. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 174.
11. Тахо-Годи А. А. Артемида // Мифологический словарь / Под. ред. Е. М. Мелетинского. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 64.
12. Хюбнер К. Истина мифа. М.: Республика, 1996. 448 с.
13. Цветков Ю. Л. Литература венского модерна. Постмодернистский потенциал. М.; Иваново: МИК, 2003. 432 с.
14. Ярхо В. Н. Елена // Мифологический словарь / Под. ред. Е. М. Мелетинского. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 205.
15. Ворчмейер Д. Der Mythos als Oper: Hugo von Hofmannsthal und Richard Wagner // Hofmannsthal-Forschungen. 1983. № 7. С. 5–49.
16. Hofmannsthal H. von. Die Ägyptische Helena. Oper in zwei Aufzügen // Hofmannsthal H. von. Gesammelte Werke. Dramen V. Operndichtungen. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1986. С. 425–490.
17. Hofmannsthal H. von. Die Ägyptische Helena: Essay // Hofmannsthal H. von. Gesammelte Werke. Dramen V. Operndichtungen. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1986. С. 498–512.
18. Strauß R. – Hofmannsthal H. von. Briefwechsel. Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1978. 622 s.

Tsvetkov Yu. L., Ivanovo State University (Ivanovo, Russian Federation)

MYTH MODEL BY R. WAGNER AND F. NIETZSCHE IN HUGO VON HOFMANNSTHAL'S OPERA LIBRETTO "EGYPTIAN HELEN"

A research on the construction principles and myth patterns in opera librettos by R. Wagner, philosophical and aesthetic writings of F. Nietzsche, and an opera libretto by Hofmannsthal has led to a conclusion on the creation of a new myth model, the main feature of which is a deconstruction of traditional approaches to it. In opera librettos by R. Wagner Germanic, myths were considerably reviewed from the standpoint of romanticism based on ancient mythology and for the first time were characterized by the author's game-like approach. Nietzsche creates his own symbolic model of the myth based on the subordination of Creator's ideas to the game of the World's Will, which unifies, mixes, and combines elements of different mythological systems, depriving the national myth of its roots or any logical explanation. For the first time in Russian literary criticism, Hofmannsthal's libretto from "Egyptian Helen" is shown to have the main components of Wagner's and Nietzsche's myth model: adoption of characters, storylines and certain details from European and Oriental mythology; subordination of the intrigue to the author's logic and contemporary psychologisation of characters' behavior. Hofmannsthal's game-like nature of the myth model enables us to consider the libretto of "Egyptian Helen" in terms of postmodern literary strategies.

Key words: myth, new mythology, game, deconstruction, romanticism, symbolism, postmodernism

REFERENCES

1. Wagner R. Art and revolution [Iskusstvo i revolyutsiya]. *Vagner R. Izbrannye raboty* [Selected works]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1978. P. 107–141.
2. Wagner R. Artwork of the future [Proizvedenie iskusstva budushchego]. *Vagner R. Izbrannye raboty* [Selected works]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1978. P. 142–261.
3. Golosovker Ya. E. The Logic of classical myth [Logika antichnogo mifa]. *Golosovker Ya. E. Logika mifa* [The Logic of myth]. Moscow, Nauka Publ., 1987. P. 8–76.
4. Dudkin V. V. The Dehumanization of the myth (From Wagner to Nietzsche) [Degumanizatsiya mifa (Ot Wagnera k Nitsshe)]. *Literatura i mifologiya* [Literature and mythology]. Leningrad, Izd-vo Leningradskogo ped. in-ta Publ., 1975. P. 41–55.
5. Istorija muzykal'noy estetiki: V 2 t. T. 2. Romantizm i bor'ba esteticheskikh napravlenij [The history of musical aesthetics: In 2 vol. Vol. 2. Romanticism and the struggle of aesthetic directions] / Compl. S. A. Markus. Moscow, Muzgiz Publ., 1968. 687 p.
6. Krauze E. Rikhard Shtraus: Obraz i tvorchestvo [Richard Strauss: Image and creativity]. Moscow, Muzgiz Publ., 1961. 611 p.
7. Leybel' E. Nitsshe: obrazy i mifotvorchestvo [Nietzsche: imagery and myth]. St. Petersburg, PETRONIY Publ., 2008. 240 p.
8. Mirimanov V. Iskusstvo i mif. Tsentral'nyy obraz kartiny mira [Art and myth. The Central image of the World Picture]. Moscow, Soglasie Publ., 1997. 328 p.
9. Nitsshe F. The Birth of tragedy from the spirit of music [Rozhdenie tragedii iz dukha muzyki]. *Nitsshe F. Stikhotvoreniya. Filosofskaya proza* [Poems. Philosophical prose]. St. Petersburg, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1993. P. 130–249.
10. Piotrovskiy M. B. Dowd [Daud]. *Mifologicheskiy slovar'* [Mythological dictionary] / Edited by E. M. Meletinskiy. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1990. P. 174.
11. Takho-Godi A. A. Artemis [Artemida]. *Mifologicheskiy slovar'* [Mythological dictionary] / Edited by E. M. Meletinskiy. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1990. P. 64.
12. Khyubner K. Istina mifa [Truth of the myth]. Moscow, Respublika Publ., 1996. 448 p.
13. Tsvetkov Yu. L. Literatura venskogo moderna. Postmodernistskiy potentsial [Literature of Viennese Art Nouveau. Postmodern potential]. Moscow; Ivanovo, MIK Publ., 2003. 432 p.
14. Yarkho V. N. Helen [Elena]. *Mifologicheskiy slovar'* [Mythological dictionary] / Edited by E. M. Meletinskiy. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1990. P. 205.
15. Borchmeyer D. Der Mythos als Oper: Hugo von Hofmannsthal und Richard Wagner // Hofmannsthal-Forschungen. 1983. № 7. S. 5–49.
16. Hofmannsthal H. von. Die Ägyptische Helena. Oper in zwei Aufzügen // Hofmannsthal H. von. Gesammelte Werke. Dramen V. Operndichtungen. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1986. S. 425–490.
17. Hofmannsthal H. von. Die Ägyptische Helena: Essay // Hofmannsthal H. von. Gesammelte Werke. Dramen V. Operndichtungen. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1986. S. 498–512.
18. Strauß R. – Hofmannsthal H. von. Briefwechsel. Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1978. 622 s.

Поступила в редакцию 08.10.2015