

УДК 782.1

Н. И. Верба

**«УНДИНА»: ОТ ФУКЕ К ГОФМАНУ.
ОПЫТ АНАЛИЗА ФЕНОМЕНА «АРХЕТИП»
(НА ПРИМЕРЕ ОБРАЗА ГЛАВНОЙ ГЕРОИНИ)**

Ундина в сказке Фуке и опере Гофмана – неоднозначный и сложный образ. Его уникальность объясняется совмещением как традиционных для этого персонажа черт, так и совершенно новых качеств, рожденных музой писателя и композитора. Статья посвящена рассмотрению различных ипостасей архетипичного образа морской девы и соотносению их с культурными реалиями XIX века.

Ключевые слова: архетип, образы художественного произведения, сюжеты о морских девах.

N. I. Verba

**“UNDINE:” FROM FOUQUET TO HOFFMANN.
THE EXPERIENCE OF THE ANALYSIS OF THE PHENOMENON
“ARCHETYPE” (BASED ON THE IMAGE OF THE MAIN HEROINE)**

The Undine in the Fouquet's tale and Hoffmann's opera "Undine" is an ambiguous and complex image. Its uniqueness is due to a combination of both: traditional for this character traits, and quite new qualities which were born by the Muse of the poet and composer. The article is devoted to consideration of various aspects of archetype image of the Sea Maid and their correlation to the cultural realities of the XIX century.

Keyword: archetype, the images of the works of art, the plots about the Sea Maides.

В сокровищнице шедевров, характеризующих век романтизма, «Ундина» Фридриха де ла Мотт Фуке и одноименная опера Эрнста Теодора Амадея Гофмана по праву занимают особое место. Названные опусы служат знаковыми для мировоззрения художников-романтиков произведениями, в которых аккумулируются важные этические и эстетические установки эпохи [5]. В то же время повесть Фуке и опера Гофмана являют собою яркие случаи отображения в культуре XIX века сюжетов о морских девах², чрезвычай-

но востребованных на всем его протяжении и претворяемых в самых разных формах и жанрах [7].

Повесть «Ундина» была опубликована весной 1811 года. Среди источников, к которым прибегал Фуке в создании образа своей героини, с одной стороны, натурфилософский и мистический труд Парацельса «Книга о нимфах, сильфах, пигмеях, саламандрах, гигантах и прочих духах» [20; 21]. С другой – в смысловом поле и драматургии повести Фуке большую роль играют важнейшие аспекты христианского вероучения. Кроме того, Фуке, как и любой другой художник (романтический – в особенности!), инте-

² Имеются основания для объединения всего многообразия этих историй в одно понятие – «сюжеты о морских девах», поскольку в большинстве своем они демонстрируют общую схему. Примерная фабула большинства сказаний о сказочных водных девах такова: непереносимое родство со стихией воды, выход в наш, человеческий мир, связь с человеком (любовь, брак, нередкое – рождение детей как в браке, так и вне его),

предательство со стороны человека (как правило, сопряженное с недоверием к героине, невыполнением обета, наличием соперницы) и возвращение в родную стихию, месть, или, напротив, прощение человека.

грирован в фольклорный континуум родной страны, а значит, и пласт сказаний о морских девах не остался вне поля его внимания. Подчеркнем, что на рубеже XVIII–XIX веков в Германии успели выйти в свет художественные произведения о морских девах и были опубликованы различные фольклорные истории о них, среди которых особой популярностью пользовались распространенная в Тюрингии легенда о фее озера, полюбившей молодого человека; предание о никсе, связанное с городом Шлейзингеном³; сказание о рыцаре Штауффенберге и морской фее, вошедшее в «Волшебный рог мальчика» и известное в Германии в песенной передаче [12, с. 23–24; 25]; и, наконец, немецкая народная легенда о Лорелее⁴, получившая широкое распространение благодаря художественной версии Клеменса Брентано [3; 23].

Таким образом, своеобразие «Ундины» определяется гармоничным сочетанием трех важнейших факторов – *фольклорной традиции, натурфилософских положений в явной*

³ Эти легенды приводит в пример И. Н. Жданов, рассматривая фольклорные источники для формирования фабулы либретто оперы К. Генслера «Das Donauweibchen», поставленной в Вене в 1795 году [12, с. 22–23].

⁴ В российском литературоведении существует мнение, согласно которому Лорелея – суть героиня, существованием обязанная не народной традиции, а художественному вымыслу К. Брентано [1]. Однако это, по-видимому, не совсем так. Брентано, будучи известным собирателем фольклора, не мог не слышать реально существующие различные *народные* версии легенд, преданий о фее, пострадавшей от человеческого предательства и изошренно мстившей за этот обман, завлекая и губя моряков чудным пением. Косвенно эту мысль подтверждает и Э. Лабулэ: «Рейнские легенды Симрока, сборник лучших стихотворений германских поэтов, народных песен с берегов Рейна и местных преданий, содержат множество мелких преданий в честь Лорелеи (курсив наш. – Н. В.)» [17, с. 126–127].

эзотерической «окраске» и начал христианского вероучения. Подобная эклектическая основа произведения вполне объяснима с позиций универсального романтического мировоззрения, «должного объединить философское и поэтическое, рациональное и эмоциональное, активность и созерцательность» [13, с. 17]. Романтизм устремлен к духовному: «он, пожалуй, впервые так органично и естественно связал светское искусство с христианскими идеалами. Он пронизан жаждой бесконечного, размышляет над вечными “заманчивыми” (Пушкин) загадками бытия; он открывает поэзию природы и утонченную задушевность человеческого переживания» [14, с. 5]. По-видимому, в христианской, натурфилософской и мифологической подоплеках кроется причина популярности «Ундины» Фуке: автор предлагает в ней свой взгляд на мироздание и универсальные законы существования в нем.

Разумеется, образ главной героини, как и других персонажей, несет в себе печать всех составляющих повести Фуке. Натурфилософскую, эзотерическую черту облика Ундины, как духа воды, подчеркивает узнаваемая отсылка к труду Парацельса – рассказ Ундины, которая посвящает Хульдбранда в тайны своего происхождения: «Знай же, мой любимый, что стихии населены существами по виду почти такими же, как вы, но только редко-редко они показываются вам на глаза. В огне искрятся и пляшут диковинные саламандры, в недрах земли копошатся тощие, коварные гномы, в лесах шныряют лесовики – их царство – воздух, а в озерах, реках, ручьях обитает обширное племя водяных духов. <...> Те, кто там обитает, прекрасны и пленительны, прекраснее, чем люди. Немало рыбаков заслушивались сладостным пением русалок, поднявшихся из глубины волн, и разнесли по свету молву об их красе; эти дивные жены зовутся у людей ундинами. И ты, мой друг, действительно видишь перед собой ундину» [19, VIII].

К укоренившимся в человеческом сознании и культуре отнесем онтологические аспекты истории Ундины – ее принадлежность к водной стихии, определяющей огромную пропасть между мировоззрением ее и людей, с которыми она взаимодействует. Подчеркнем поражающую, «чаровскую» красоту Ундины, ее ребяческую шаловливость и проказы, а также завораживающий голос. Совокупности этих черт образа – инаковости, красоты, колдовского пения и способности завлекать человека кажущейся невинной игрой – вполне достаточно, чтобы вспомнить, например, о древнегреческих образах нерид, от которых героиня Фуке унаследовала некоторые важные стороны образа. Подобная преемственность естественна для произведений, основанных на мифологическом, фольклорном материале [8].

Вместе с тем, Ундина вбирает в себя не только «родные», обусловленные функционированием и коммуникацией фольклорных и мифологических образцов семы, но и совершенно новые, определяемые взглядами автора и континуумом эпохи. Образ главной героини, как и все произведение в целом, насыщается христианским содержанием. Вспомним, что ранее образ морской девы был помещен в религиозный контекст Клеменсом Brentano в его знаменитом стихотворении о Лоре Лей «На Рейне в Бахарахе»⁵ в романе «Годви», напечатанном в 1802 году [23]. В названном произведении к подразумеваемым свойствам образа героини, пожалуй, впервые добавляются сложные взаимоотношения с христианством: епископ, взявший ее судить, становится жертвой ее красоты

⁵ Предположение о знакомстве Фуке с названным опусом имеет под собой основания, учитывая, во-первых, ставшую широкой известность «Лоре Лей» и, во-вторых, личное знакомство автора «Ундины» со многими романтиками, его горячий интерес к этому течению и принадлежность ему.

(«Явилась – был он в гневе, / Взглянул – и гнев погас...» [3, с. 16]) и смирения («Святой отец, я рада / Взойти бы на костер, / Мне жизнь страшнее ада, / Ведь губит всех мой взор...» [3, с. 16]). Не в силах вынести ей смертный приговор, он отправляет красавицу в монастырь. Христианское семантическое поле еще более усугубляет амбивалентность помещенного в него образа героини (все-таки она – волшебница, иными словами – колдунья: «Девиц держала в страхе, / Мужчин в полон брала» [3, с. 16]), внушает еще большую симпатию к ней и, таким образом, обогащает архетип в целом.

Фуке идет еще дальше Brentano, сообщая своей героине фундаментальные качества христианки. Ундина в сказке Фуке – провозвестница и персонификация Любви, носительница ярко выраженного этического начала, обладающая высоконравственными понятиями о чести, дружбе, долге, верности. Отметим, что подобные идеальные установки героини становятся ее практикой общения с людьми. Честность, открытость и прямота по отношению к возлюбленному, бескорыстное желание помочь сопернице (найти настоящих родителей, уберечь от ярости Кюлеборна), нестяжательность, способность к всепрощению, которое она демонстрирует в постоянных столкновениях своего видения мира с миропониманием людей и, наконец, смирение, кротость и милость по отношению к, фактически, предавшим ее самым близким людям – все это наталкивает на сравнение с христианской трактовкой жизни как предуготовительного, дарованного для стяжания духовных богатств пути к Вечности. Жертвуя собою, Ундина все время предпринимает попытки вернуть рыцаря к исполнению им своего долга (явление Ундины Хульдбранду во сне с предостережением), всячески препятствует совершению им греха (взаимоотношения рыцаря с Бергальдой), то есть заботится о красотах не своей души, но его! Что

это, как не скол одной из центральных христианских заповедей «Возлюбиши ближняго твоего яко самъ себе» [11, 22:39–40, с. 67]? Иными словами, в образе Ундины появляются некоторые *семы архетипов праведницы и мученицы*: с одной стороны, она является недостижимым идеалом, требуя и от человека духовного совершенствования, с другой – на ее долю выпадают тяжкие страдания от несоответствия высоких установок реалиям жизни с людьми, поскольку основной проблемой «Ундины» выступает «проблематика души»: души как желанной бессмертной субстанции, которую жаждет получить существо из другого мира, идя на союз с людьми⁶.

Желанная для «иных» существ, душа оказывается порой ненужной человеку, от рождения ею обладающей. Фуке иллюстрирует отсутствие попечения о стяжании духовных богатств у людей, прежде заботящихся о земных благах, хрестоматийным примером поведения Бертальды, презревшей кровные узы и отказавшейся от обретенных родителей лишь потому, что они не оправдали ее корыстолюбивых планов: «Это было уж слишком для ее гордой души, такое открытие в ту самую минуту, когда она твердо надеялась вознестись еще выше и уже видела над своей головой корону и царственный балдахин» [19, XI]. **Пропать между людским, обусловленным «похотью плоти, похотью очей и гордостью житейской»⁷** мировоззрением и

⁶ Суть натурфилософского учения Парацельса заключается в следующем: кроме человека, обладающего душой, есть в природе существа, ее не имеющие, а потому лишенные познания Истинного Бога. Это нимфы (Ундины), сильфы, пигмеи, саламандры. Вот почему Ундины «охотно даются в руки человека и с радостью вступают в брак, ибо через таинство брака они получают душу и совершенно уподобляются человеку» [20, с. 1–6].

⁷ В Первом Соборном послании святого Апостола Иоанна Богослова говорится: «Ибо все, что в мире: похоть плоти, похоть очей и гор-

чистыми устремлениями Ундины подчеркивается ее горькими упреками в адрес «подруги»: «Да есть ли у тебя душа? Есть ли у тебя на самом деле душа, Бертальда? <...> Я ведь даже понятия не имела о ваших нелепых обычаях, о вашем бесчеловечном образе мыслей и, должно быть, до конца своих дней не смогу с ними смириться» [19, XI]. **Духовная красота** Ундины обнаруживается и в речах Хульдбранда, который констатирует: «Если я и дал ей душу <...> то она оказалась лучше, чем моя собственная» [19, XII].

Пожалуй, синтез натурфилософии и этической стороны христианства представлен здесь очень ярко: горячее желание «иногo» существа заботиться о драгоценной душе выглядит своего рода примером для подражания человеку, к сожалению, не сознающему ценности обладаемого им сокровища. Вместе с тем, подобный «охристианенный» образ Ундины можно трактовать и как один из множества примеров художественного воплощения такой яркой характеристики *романтических* этики и эстетики, как «томление» по недостижимому, но желанному *идеалу*. Кроме того, в своеобразии идеологической основы сказки Фуке ясно прослеживается еще одна важная проблема романтизма – обусловленная и подготовленная христианским мировоззрением романтическая проблематика противостояния незаурядной личности и не понимающего ее мира.

Рассмотренная двойственность образа главной героини определяется, в том числе, и функционированием присущих любому мифу бинарных оппозиций, которые оказывают свое воздействие на облик отдельных персонажей и структуру как собственно мифологического образца, так и художественного опуса на его основе [5]. Применительно к Ундине бинарные оппозиции воплощены дось житейская, не есть от Отца, но от мира сего. И мир проходит, и похоть его, а исполняющий волю Божию пребывает вовек».

в противопоставлении пар «христианство-язычество», «любовь-смерть», «живая-мертвая» и других.

Заслуживающим внимания акцентом в христианском образе Ундины является мотив поцелуя, который она дарит Хульдбранду. Вспомним, насколько амбивалентна семантика поцелуя в христианской традиции, вобравшая в себя как семы предательства (поцелуй Иуды), так и семы искренности, чистоты, открытости и любви (брачный поцелуй, Пасхальное приветствие). Столь же неоднозначным выглядит поцелуй Ундины в конце повести Фуке. С одной стороны – это поцелуй смерти, в котором воплощено предсказанное возмездие. С другой – это подлинный поцелуй любви, несущий избавление от страданий и неразрешимых для рыцаря противоречий земной жизни.

Однако не стоит забывать, что Ундина – вполне языческий образ, учитывая онтологические нюансы появления ее в мире людей. Существо из «иногo» мира, обычно квалифицируемое ортодоксальной церковью как «нечистое», являет собою образец христианского поведения и отношения к людям. Соотнесение двух, казалось бы, взаимоисключающих плоскостей – христианства и язычества – несколько примиряется, если поместить их в натурфилософский и эзотерический контексты мировоззрения романтиков, в котором в сплаве непримиримых оппозиций может рождаться и предлагаться читателю иной – альтернативный существующим – таинственный и притягательный взгляд на тайны мироздания.

Как же поступает с таким сложным образом композитор, облачая его в музыкальные «одежды»? Известно, что либретто «Ундины» по просьбе Гофмана по его плану сделал сам Фуке в конце 1812 года. В августе 1816 года «Ундина» была поставлена в берлинском Королевском театре и «встречена публикой и музыкантами очень тепло»

[22, с. 358]. Сам Гофман пишет Гиппелю: «Моя опера вызвала всеобщую сенсацию и бесконечную болтовню, что объясняется только текстом, который не понравился берлинским филистерам. Одним этот текст казался слишком мистичным, другие находили автора слишком набожным, но все единогласно хвалили музыку и декорации – действительно самое гениальное из всего, что мне приходилось видеть в этой области» [см.: 2, с. 37–38].

По-видимому, у критики и «берлинских филистеров» были все основания находить текст «слишком мистичным и набожным»: либретто, созданное Фуке, свидетельствует о сохранении самых важных смысловых акцентов сказки, а именно – натурфилософских, мифологических и христианских. Гофман со всей бережностью отнесся к текстовой составляющей своей будущей оперы. Вспомним об эстетических убеждениях композитора, трактующего оперу как художественное единство музыкальной и литературной сфер: «Я признаю настоящей оперой только такую, в которой музыка сама собой вытекала из текста, как необходимое его дополнение» [9, с. 112]. В приведенном высказывании взаимосвязь слова, как вербального элемента образа, и музыки, за которой стоит *интонационно-ритмический эквивалент этого же образа*, можно рассматривать не только в плоскости характерного для романтизма синтеза искусств, но шире – как отражение в музыке проблемы архетипов.

К наличию архетипической подоплеки в музыкальных характеристиках устоявшихся образов, на наш взгляд, можно отнести следующие мысли Гофмана, рассуждающего об импульсе к созданию музыки – оперном либретто: «что касается до характера слов собственно, то для композитора всего лучше, если они кратко и сильно выражают положение и страсть, которые должны быть представлены. <...> Даже одно простое “прощай”

композитору, вдохновляемому не словами, а силой положений и действия, даст полную возможность выразить могущественными чертами душевное состояние молодого воина или покидаемой возлюбленной» [9, с. 128–129]. *Типичность* состояний (положений, ситуаций) рождает похожие вербальные выражения. В свою очередь, музыкальные версии этого также имеют право на некую схожесть (*типичность*) и ее психологическое обоснование. Ведь оперные образы изначально, онтологически не являются музыкальными. Они – результат бытия человека в культуре. Иными словами, являясь универсальными символами, первичными образами, они обретают музыкальную плоть «во вторую очередь». Облик этой «плоти», во-первых, определяется набором сем архетипичного образа, во-вторых, эпохой, в которую рождается произведение, и, в-третьих, личным «багажом» его создателя.

Разговор об архетипах в музыкальном искусстве возможен, по-видимому, с известной долей оговорок. Прежде всего, потому, что в музыкальной науке пока что еще не закреплен сам термин – музыкальный архетип, и такая осторожность имеет под собой все основания. Если архетип в вербальных опусах и произведениях изобразительного искусства, рожденных музой поэтов, писателей, художников, вполне можно «идентифицировать» по набору характерных сем, запечатленных соответствующими вербальными и наглядными средствами, то как проделать подобные операции применительно к музыке? Иными словами, пока не существует апробированной «методики» распознавания и анализа архетипа как такового в музыкальном искусстве.

Вместе с тем, разговор об архетипах в музыке отнюдь не невозможен, поскольку музыкальные высказывания, характеризующие тот или иной образ, того или иного героя, обладают само собой разумеющейся

долей архетипичности, коль скоро являются отражением известных и свойственных всем в той или иной мере эмоций и речи. Ярким примером такого подхода является концепция Д. К. Кирнарской, изложенная ею в фундаментальном труде «Музыкальные способности» [15, с. 77–83]. Автор выделяет в числе коммуникативных архетипов четыре основных: архетип призыва, архетип прощения, архетип игры, архетип медитации [15, с. 77] и делится своими наблюдениями над звуковыми «инсталляциями» таких коммуникативных архетипов, каждый из которых имеет свой интонационный «портрет». Так, звуковой облик архетип призыва «отличается громкостью, размашистой восходящей звуковой линией, шириной диапазона» [15, с. 77]. Архетип прощения «тяготеет к умеренно тихой звучности, плавным округлым звуковым линиям; его зрительно-пространственный рисунок и моторно-пластическое наполнение напоминают фигуру поклона, реверанса, гибкого ниспадающего жеста. Вся лирическая сфера в музыке связана с архетипом прощения и опирается на его коды» [15, с. 78]. В звуковом эквиваленте архетипа игры преобладают «прерывистые, вьющиеся линии, тяготеющие к круговым движениям, равномерность ритма, увертливость жеста, скользящие моторно-пластические ассоциации. Этот архетип распространен во многих видах виртуозной музыки, в шуточных и карнавальных сценах, подразумеваемых в разных музыкальных жанрах» [15, с. 78]. В звуковом запечатлении архетипа медитации «господствует тихая звучность, бесконечные лентообразные линии, вариантное развертывание ровных, безакцентных мелодических ходов. <...> Многие религиозные песнопения в духовной музыке и, например, колыбельные песни в музыке светской – характерные примеры архетипа медитации, с которым связана вся углубленно-сосредоточенная сфера музыкального выражения» [15, с. 79].

Чрезвычайно ценными представляются наблюдения Кирнарской о социальной стороне названных коммуникативных архетипов. Так, «архетип призыва <...> обозначает общение лидера и толпы: от лидера исходит побуждающий импульс, приказ, вдохновляющий знак». Совершенно противоположным в этом смысле выступает архетип прошения: он «обозначает социальное отношение по типу: низший к высшему, слабый к сильному, зависимый к обладающему властью» [15, с. 80]. Социальный стержень архетипа игры основывается «на общении равных с равными» [15, с. 81]. Архетип медитации связан «с общением в стиле solo, когда душа говорит сама с собою» [15, с. 82]. По мысли автора, «названные коммуникативные архетипы лежат в основе основных психоэмоциональных кодов звукового общения, музыкального и речевого» [15, с. 83].

Выявленные Кирнарской основные коммуникативные архетипы в музыкальном искусстве настолько универсальны, что, пожалуй, их можно дополнить лишь подвидами, которые так или иначе будут восходить к одному из четырех обозначенных ученым видов. Поиск архетипичного в музыкальном образе главной героини «Ундины» Гофмана во многом будет основываться на предложенных исследователем «матричных» характеристиках. Вместе с тем, их можно интегрировать в предлагаемый нами своего рода путь идентификации и изучения архетипических музыкальных выражений в опере, основными этапами которого могут выступать следующие, интуитивно предполагаемые и апробированные нами на ряде оперных произведений аналитические операции:

- анализ системы архетипов литературной первоосновы и либретто оперы в возможно более полном контексте предшествующих и последующих художественных запечатле-

ний этой системы, то есть архетипического комплекса текста⁸;

- выявление и анализ «интонационного словаря», драматургических средств и средств выразительности, при помощи которых в музыкальной ткани оперы запечатлевается тот или иной архетипический образ в его различных проявлениях (семах);

- соотнесение и сравнение интонационного словаря, выразительных и драматургических средств рассматриваемого архетипического образа в конкретно взятой опере с предшествующими и последующими его воплощениями в этом жанре. Подобные ретроспективные и перспективные действия необходимы для установления повторяемости, схожести, в конечном итоге, – *типичности* музыкальных высказываний (и «инструментов» их запечатления), свойственных одному образу.

Таким образом, проблема поиска архетипических высказываний в музыке сопряжена с несколькими областями. Интонация – суть

⁸ Необходимость рассматривать архетипы сюжета как целостную систему, естественно наследующую мировоззрение рождающей эпохи, доказывается взглядами современных ученых, исследующих специфику существования архетипов в их конкретной образной реализации: «в художественном произведении архетипы не функционируют изолированно друг от друга. Можно утверждать, что они образуют единый *архетипический комплекс текста* (курсив наш. – Н. В.). Сложность архетипического комплекса художественного произведения зависит от сложности самого текста, в котором могут совмещаться несколько подобных единиц, связанных с определенными мотивами и персонажами. При этом одновременное их использование может вызвать явление вариативности трансформации архетипического значения. <...> Значение архетипа является контекстуально обусловленным. Общекультурный и собственно литературный контекст позволяет доминировать одной или нескольким семам архетипа» [16, с. 31–32].

категория, в равной степени применимая как к речи, так и музыке, следовательно, сфера поисков архетипичного в музыкальном искусстве, в данном случае – опере, естественно будет связана с ней. Вместе с тем, огромное значение для проблематики образа имеют и средства музыкальной выразительности, сопровождающие и подчеркивающие «смысл» интонации: динамика, метроритм, темп, тембр и т. д. Разумеется, немалую роль играет и контекст, драматургические условия «жизни» образа. Названные сферы – интонация, средства выразительности и драматургия – будут своего рода инструментами претворения сем того или иного образа и должны находиться в поле внимания исследователя при идентификации и анализе архетипического в музыке.

Первый этап предлагаемого нами анализа – рассмотрение системы архетипов литературной первоосновы и либретто оперы – направлен на масштабное изучение образов произведения в широком культурном контексте [6]. Не имея возможности в рамках статьи представить анализ всех персонажей сказки Фуке, мы сосредоточились на главной героине. Теперь настал черед продемонстрировать предложенный выше исследовательский метод в действии на примере оперного воплощения образа Ундины. Ее музыкальный портрет демонстрирует широкую амплитуду интонаций – от лирических и фантастических до гневно-повелительных – обусловленных соответствующими чертами образа, вбирающего такие противоположные свойства, как онтологически предусмотренная способность управлять стихией и, в то же время, мягкость, чувственность, нежность в обращении к возлюбленному и простота в общении с обычными людьми.

Ундина неоднократно на протяжении оперы демонстрирует твердость, властность по отношению к водным духам и Кюлебор-

ну. Приведем в пример два фрагмента (примеры 1 и 2) из первого действия, в которых она призывает сородичей не мешать ей. И в том, и другом эпизодах – налицо архетип призыва, выраженный в декламационных ходах, отрывистых и категоричных репликах-«приказах»⁹, пунктирном упругом ритме [24, с. 36–37, 38–40]. Здесь нет и следа «пения» в полном смысле слова – вместо него ярко представлен спор и противостояние, определяющий большой удельный вес не мелодических, но речевых средств¹⁰:

Пример 1

The musical score for Example 1 consists of three systems of music. The first system shows Undine's vocal line in the treble clef and Kuleborn's in the bass clef. Undine's lyrics are: "To - rich-ter, schwei-ge! To - rich-ter, schwei-ge! Still!". Kuleborn's lyrics are: "Hu - te - dich! Hu - te - dich!". The second system shows Undine's vocal line and Kuleborn's. Undine's lyrics are: "Still!". Kuleborn's lyrics are: "Hu - te - dich! Hu - te - dich! Gau - kelt ihr Wo - gen, denn weil sie es". The third system shows Undine's vocal line and Kuleborn's. Undine's lyrics are: "will,". Kuleborn's lyrics are: "gau - kelt ihr Wo - gen, weil sie es denn will.".

⁹ Текст следующий: Ундина: «Тише, старый, тишина!»; Кюлеборн: «Берегись! Берегись! Волны, качайтесь, так хочет она!»; Ундина: «Чу! Он здесь, чтоб быть со мною, / Так оставь же нас вдвоем». Кюлеборн: «Неверны сыны людские / Словно вихрь и вал морской. / Берегись! Берегись!» Ундина: «Пусть слова угроз пустые / Сгинут словно снег весной. / Тише, тише!» Кюлеборн: «Хочет девчонка – получит сполна». Кюлеборн и водяные духи исчезают.

¹⁰ Эта сторона образа Ундины претворена не только в приведенных фрагментах [24, с. 99–102]. Во всех эпизодах, где героиня противостоит навязчивой опеке Кюлеборна, она использует интонационный словарь архетипа призыва.

Пример 2

Undine
Horch, er kommt, um mein - zu blei-ben lass uns bei-de nun al -lein.

Kuleborn
Fluch-ti - ger sind Men - sehen -soh-ne, als es Wind und Wel - le sind,
Ei - tle War - nung, die ich hoh - ne, ei - tle War - nung die ich
Fluch - ti - ger sind Men - sehen - soh - ne,
Undine
hoh - ne, die wie Re - gen - flut zer - rint,
fluch - ti - ger sind Men - sehen - soh - ne, als es Wind und Wel - le sind. Hu - te dich!
schwei - ge, schwei - ge!
Kuleborn
hu - te - dich! Hab' - es die To - rin, wie sibber sie's will.

После победы в споре с родными в образе Ундины происходит удивительная метаморфоза. В обращении к Хульдбранду проявляется другая грань ее облика. Прежние властность и гнев сменяются лирикой, теплотой, напевностью, квартовые ходы и короткие реплики уступают место длинной кантиленной мелодии, широкому дыханию, распевам, украшениям, женственным опадающим секундам (пример 3)¹¹. Кардинальное перевоплощение подчеркивается и тональными средствами: на смену драматичному *c-moll* приходит просветленный *C-dur* [24, с. 40–41]. Согласно разработкам Кирнарской, здесь – налицо воплощение коммуникативных архетипов медитации и прощения:

¹¹ Текст следующий: «Уж нет преград, закрывших счастью путь. И дышит любовью, одною любовью грудь...».

Пример 3

Andante
sempre legato
Undine
Ver - schwun - den al - ler Sto - rung eit - ler Wust, - ver - schwun - den
al - ler - Sto - rung eit - ler Wust. Nur Lie - be, nur Hoff - nung.
nur Lie - be hebt, nur Hoff - nung Lie - be hebt - froch -
- die Brust nur Lie - be Hebt, nur Hoff - nung froch die Brust.

Важным штрихом, развивающим «живую», «человеческую» семьи архетипа морской девицы в музыкальной характеристике Ундины выступает ария «Ах, счастье, кто ж твоим обманом...». Обращает на себя внимание выразительное вступление (пример 4) и заключение (пример 5), обрамляющие арию – дуэт гобоя и фагота [24, с. 104, 108]: тембры деревянно-духовых инструментов становятся частыми спутниками Ундины на протяжении всей оперы, своего рода «лейтинструментами».

Пример 4

Пример 5

Важно отметить, что схожие инструментальные решения будет отличать характеристики героинь многих опер на русалочью (и близких к ней) тему. К мягкому, вкрадчивому и щемяще-тоскливому говору гобоя прибегнет А. С. Даргомыжский в инструмен-

тальном «обрамлении» партии Наташи: соло этого инструмента сопровождает один из самых впечатляющих номеров героини «Русалки» Даргомыжского – песню «По камушкам, по желту песочку...» во втором акте оперы, на свадьбе у Князя [10, с. 162–164]. Напомним также, что группа деревянных духовых будет широко востребована Н. А. Римским-Корсаковым в характеристиках и оркестровых сопровождениях Панночки, Снегурочки, Морской Царевны, Царевны-Лебеди.

Сама ария Ундины [24, s. 104–108] выглядит как своего рода предчувствие грядущих бед. Здесь, в соответствии с текстом¹², царят лирика, мольба, размышление – атрибуты архетипов прошения и медитации (пример 6):

Пример 6

Voice

Ich fühl, ich fühl es wohl, so muss es end - den, man
hin - derts - nicht. Drum auf, der Freu-den viel zu
spen - den, noch strahlt das Licht, noch stracht das Licht.

Драматургические решения музыкального портрета Ундины можно услышать и в опере Даргомыжского [4]. В «Русалке» образ Наташи вбирает в себя как повелительные, гневные интонации (одни из знаковых номеров – заклинание «Днепра царица!» [10, с. 79] из финала первого акта и ария Русалки из четвертого акта [10, с. 267–270]),

¹² Текст следующий: «Ах, счастье, кто ж твоим обманом / Не доверял, / Носил меня по океанам / Могучий вал, / Меня волна, резвясь, качала, / И глубина, / Сокрыв, вновь к свету возвращала / От ночи дна. / Любовь всевластна над Ундиной, / Влечет ко дну, / По волнам мчалась над пучиной, / Теперь тону. / Я чувствую, грядут напасти, / Спасенья нет, / И все ж пока мне блещет счастье / Как солнца свет».

так и задумчиво-лирические, медитативные, обращенные к возлюбленному («Ласковым ты словом дух мой оживляешь» [10, с. 40], «Ты все задумчив, князь, не ласков ты со мной» [10, с. 66]).

Баллада – значимый штрих в драматургии образа Ундины, в ней представлены многие семы архетипа морской девы. Во-первых, это песенное начало как таковое (безотносительно оперного жанра): вспомним, что практически во всех фольклорных и мифологических сюжетах на «русалочью» тему героиня непременно характеризуется, в том числе, через *чудесное пение*. Во-вторых, это лиричность, непосредственность, душевная открытость, выраженные через разноплановые интонации – мягкие, танцевальные, речевые и кантиленные. В-третьих, это искренность, чистосердечность, простота в общении с «простыми» людьми, что подчеркивается обилием национальных оборотов в ее интонационном «словаре» [24, s. 114–118]. Баллада Ундины наследует многие народные традиции: куплетное строение, повторяющиеся мотивы с выраженной танцевальной ритмикой, что, вместе с тем, гармонично «соседствует» с речевой выразительностью в «преамбуле» и со сложностью формы, объединяющей разного рода контрастные эпизоды (пример 7)¹³.

¹³ Текст фрагмента баллады следующий: «Утро так ясно, / Яркие цветы, / Пышны душистые травы / Над озера шумного берегом! / Что это в травах / Блещет светло? / Цвет ли чудесный ни послан вдруг / Небом на этот счастливый луг? / Это малое дитя / Забавляется цветами / В золотом зари сияньи. / Ах, откуда ты? Откуда? / От неведомых прибрежий / Принесла тебя волна. / Малютка, тянешь ручки тщетно, / Ничьей руки не встретишь ты, / Лишь равнодушно, безответно / Вокруг колышались цветы. / Ничто их в мире не тревожит, / Удел цветов – благоухать, / И блеск их заменить не сможет / Тебе заботливую мать...».

Пример 7

Mor-gen so hell, Blu-men so bunt Gra-ser so duf-tig und hoch zum
wal-len-den Mee-res-ge-sta-de! Was zwis-chen des Gra-sers schim-mert so licht —
ach - ist ein zar-tes Kind! o wo-her, wo - her - du Hol-des? Fern von un-be-
kann-ten Strande trug-es hier der See her - um. Nein, fas-se nicht, du zar-tes
Leben, mit dei-ner klei-nen Hand he - rum, nicht Hand wird dir zu-ruck ge - geben, dir Blu - men
sind so fremd so stumm. So zah noch um das Le - bens To-ren, im La-chein zah das Him-meln
Lust, hast du das bes-te schon ver - loeren, das Hohn an - treu-er Mut-ter Brust.

«Народность» этого фрагмента имеет важное значение для образа Ундины в конкретно взятой опере Гофмана и для проблематики архетипичного образа морской деви в культуре вообще. При помощи народно-песенных и четко выраженных жанровых, танцевальных интонаций Гофман подчеркивает «человеческую» ипостась сложного образа своей героини, обращает внимание на теплоту, непосредственность и бескорыстность ее натуры. Использование народного «словаря» служит своего рода безотказным психологическим приемом, вызывающим у слушателя искреннюю симпатию к героине.

Достойна внимания *традиционность* обращения композиторов к национальному музыкальному пласту для характеристик героини в произведениях, реализующих какой-либо из вариантов сюжетов о морских девах. Так, Даргомыжский в опере «Русалка» для песни Наташи «По камушкам, по желту песочку...» на свадьбе у Князя и Княгини также прибегнет к оборотам, близким русской протяжной песне. Нет нужды особо огова-

ривать роль народных интонаций в характеристике Панночки Римского-Корсакова: эта сфера, наравне с флёром музыкальной сказочности, служит живительным источником, питающим такой пленительно-поэтичный, такой исконно украинский образ героини «Майской ночи». Вспомним также значение народно-песенного начала в знаменитой «Колыбельной песне» Волховы.

В опере наличествуют эпизоды, ярко характеризующие *иную* сущность Ундины, и связанные с ее волшебной ипостасью семы, — это своего рода «лейтформулы», сопровождающие превращение Ундины в облако после того, как Хульдбранд в конце второго акта не сдерживает обета не ругать ее на воде [24, s. 165], и выход Ундины из фонтана в финале третьего акта для последнего поцелуя рыцарю [24, s. 226]. Здесь Гофман, следуя натурфилософскому, мифологическому и христианскому смыслам сказки Фуке, дает слушателю представление о воде (и ее персонификации в образе Ундины) и как о дружественной, любящей, исцеляющей и прощающей стихии, наследующей крещенские смыслы христианства. В обоих случаях приведенные ниже музыкальные фрагменты несут просветление среди очень напряженных и драматичных сцен. И в финале второго акта, когда Хульдбранд проклинает свою возлюбленную (пример 8), и в заключительных тактах третьего (пример 9) вода будто растворяет в себе всю человеческую ненависть и обнимает, прощает, омывает. Достойна внимания и то, что рассматриваемые эпизоды оперы наиболее ярко характеризуют главную героиню с фантастической стороны. Приглушенные, таинственные, будто влажные «тремоло» духовых и на их колеблющемся фоне короткие «всплески» струнных дают представление о сказочной сущности образа Ундины, выступая претво-

ренным в музыке «онтологическим» контрастом предшествующему музыкальному материалу ее партии, в котором было больше от *живого* и страдающего человека, нежели от морской девы. Эффект превращения Ундины в облако выражен Гофманом звукоизобразительными и тембральными средствами: загадочной и трепетной пульсацией (почти тремоло) медных, расширяющимся диапазоном, что будто вявь живописует материализацию воздушно-водянистой субстанции, очень камерной, истаивающей динамикой:

Пример 8

Bl. Str. con sord. pp

Pos.

Undine

weh, was hast du angr - rich - tet.

Пример 9

Adagio ma non troppo

Undinens Gestalt wird sichtbar.

Holzbl. p Str. mit Dampf

Pes.

Undine

Hab' gu - te Na - cht.

Holzbl. pp

В рамках проблемы поиска архетипичных высказываний в музыке приведем в пример близкий по эмоциональному, событийному и смысловому наполнениям фраг-

мент оперы «Садко», в котором Волхова, рассеивая туманом, оборачивается рекой [18, с. 369]. Здесь те же средства музыкальной выразительности, что и в вышеуказанных фрагментах оперы Гофмана – тремоло, приглушенная звучность, расхождение диапазона в обе стороны, постепенно захватывающее крайние верхний и нижний регистры на все затихающем нюансе *p*, что почти зрительно «рисует» рассеивание, истаивание тумана (пример 10).

Пример 10

Морская Царевна рассеивается алым утренним туманом по луку

f dim. p pp

Байт! Байт!

mf dim. pp ppp

Итак, драматургия образа главной героини в «Ундине» Гофмана базируется на нескольких пластах: лирическом, фантастическом и народном. При помощи этих сфер композитор сумел отобразить в музыке основные семы архетипа морской девы. Подчеркнем, что схожий «комплект», включающий как собственно интонационные, так и тембральные, выразительные и жанровые средства будет характеризовать уже упоминавшихся Наташу, Панночку, Волхву, а также Снегурочку и Царевну-Лебедь, то есть героинь на смежные русалочьим мифам сюжеты. Важно отметить, что мифологическая сторона образа Ундины в опере (как и в литературном первоисточнике – сказке Фуке) тесно смыкается с христианской: благодаря трактовке одной из ипостасей воды как исцеляющей – крещенской – стихии Гофман, вслед за Фуке, обогащает языческий образ Ундины глубоким христианским содержанием.

Взгляд на музыкальное воплощение Ундины в ракурсе, предложенном Кирнарской, выявляет то, что интонационный словарь образа зиждется на совмещении архетипов прощения и медитации в лирических эпизодах и архетипа призыва во фрагментах, связанных с фантастикой. Особо подчеркнем то, что схожие гофмановским интонационные решения будут отличать многих оперных героинь на

тематику о морских девах. При всем наличии стилистических, инструментальных и других композиционных особенностей композиторы отражают в музыкальных портретах Ундины, Наташи, Волховы и т. д. именно эти коммуникативные архетипы, и феномен этот, на наш взгляд, обуславливается архетипичностью образа морской девы, служащей «стартовым» для всех художников импульсом.

Литература

1. Балашов Н. И. Структура стихотворения Брентано «Лорелея» и неформальный анализ // Филологические науки. – 1963. – № 3. – С. 93–107.
2. Браудо Е. М. Э. Т. А. Гофман. Очерк. – СПб.: Парфенон, 1922. – 56 с.
3. Брентано К. «На Рейне в Бахарахе» / пер. А. Ревича // Брентано К. Избранные стихотворения: пер. с нем. – М.: Радуга, 1986. – С. 16–19.
4. Верба Н. И. К проблеме архетипов в музыкальном искусстве (на примере оперы «Русалка» А. С. Даргомыжского) // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сб. науч. тр. – СПб.: Астерион, 2012. – С. 35–44.
5. Верба Н. И. К проблеме пересечения архетипов сюжетов о морских девах с мировоззренческими константами эпохи романтизма // Общество. Среда. Развитие: Научный журнал. – 2012. – № 2. – С. 124–128.
6. Верба Н. И. К проблеме трансформации системы архетипов сюжетов о морских девах в культуре XIX века (на примере драмы «Русалка» А. С. Пушкина) // Там же. – С. 113–117.
7. Верба Н. И. О претворении «русалочьей тематики» в культуре эпохи романтизма // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сб. науч. тр. – СПб.: Астерион, 2010. – Вып. 5. – С. 27–32.
8. Верба Н. И. Сюжеты о морских девах в культуре романтизма: к проблеме архетипов // Там же. – С. 32–49.
9. Гофман Э. Т. А. Полное собрание сочинений: в 4 т. – СПб.: Тип. Майкова, 1873–1874. – Т. 1. – 212 с.
10. Даргомыжский А. С. Русалка: Опера: в 4 действиях, 6 картинах. Клавир. – М.: Музыка, 1975. – 308 с.
11. Святое Евангелие. – М.: Синодальная типография, 1921. – 328 с.
12. Жданов И. Н. «Русалка» Пушкина и «Das Donauweibchen» Генслера. – СПб.: Типография М. М. Стасюлевича, Вас. Остров, 5 линия, 28, 1900. – 40 с.
13. Карташова И. В. О своеобразии эстетического идеала ранних романтиков // Проблемы романтического метода и стиля: межвуз. темат. сб. – Калинин: КГУ, 1980. – С. 3–23.
14. Карташова И. В. Об эстетических и художественных открытиях раннего романтизма // Романтизм: эстетика и творчество: сб. науч. тр. – Тверь: ТвГУ, 1994. – С. 4–11.
15. Кирнарская Д. К. Музыкальные способности. – М.: Таланты – XXI век, 2004. – 493 с.
16. Кушниренко А. А. Семантика компонентов архетипического комплекса литературного произведения // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя: мат-лы Междунар. заочной науч. конф., 19–24 апреля 2010 г. – Астрахань: Издат. дом «Астраханский университет», 2010. – С. 30–32.

17. Лабулэ Э. О духе верований в фей в Германии и Франции // Лабулэ Э. Арабские, турецкие, чешские и немецкие сказки: в 2 т. – СПб.: Изд-во Н. И. Ламанского, отпечатанное в типографии Г. Ф. Мюллера, 1869. – Т. 2: Чешские и немецкие сказки. – С. 126–133.
18. Римский-Корсаков Н. А. Садко: Опера-былина в семи картинах: Клавир. – М.: Гос. музыкальное изд-во, 1962. – С. 369.
19. Фуке Ф. де ла Мотт. Ундина. – М.: Наука, 1990. – 554 с.
20. Фуке Ф. де ла Мотт. Ундина: Рассказ Фридриха Де-ля-Мотт Фуке, изданный для русских гимназий с присоединением введения, объяснений, примечаний и словаря О. Шталем, учителем Первой Московской гимназии. – 2-е изд., испр. – М.: Типография В. Грачева и К°, 1866. – XII. – 239 с.
21. Чавчанидзе Д. Л. Романтическая сказка Фуке // Фуке Фридрих де ла Мотт. Ундина. – М.: Наука, 1990. – С. 421–471.
22. Гофман Э. Т. А. и его музыкальная деятельность // Музыка Австрии и Германии XIX века: в 3 кн. – М.: Музыка, 1975. – Кн. 1. – С. 354–390.
23. Brentano C. Lore Ley // Godwi: T. II. – Bremen, 1801 (= 1802). – S. 392–396.
24. Hoffmann E. T. A. Undine: Zauberoper in drei Akten / Von E. T. A. Hoffmann; Im Klavierauszug neu bearbeitet von H. Pfitzner. – Leipzig: C. F. Peters: [S. a.] – 246 s.
25. Ritter Peter von Stauffenberg und die Meerfee // Arnim A. V., Brentano C. Des Knaben Wunderhorn: 2. Aufl. – Berlin: Verl. der Nation, 1974. – S. 412–438.

Literatura

1. Balashov N. I. Struktura stihotvorenija Brentano «Loreleja» i neformal'nyj analiz // Filologičeskie nauki. – 1963. – № 3. – S. 93–107.
2. Braudo E. M. Je. T. A. Gofman. Očer. – SPb.: Parfenon, 1922. – 56 s.
3. Brentano K. «Na Rejne v Baharahe» / пер. А. Revicha // А. Brentano K. Izbrannye stihotvorenija: per-evod s nem. – М.: Raduga, 1986. – S. 16–19.
4. Verba N. I. K probleme arhetipov v muzykal'nom iskusstve (na primere operы «Rusalka» А. S. Dargomyzshskogo) // Muzykal'naja kul'tura glazami molodyh uchenyh: sb. nauch. tr. – SPb.: Asterion, 2012. – S. 35–44.
5. Verba N. I. K probleme peresechenija arhetipov sjuzhetov o morskikh devah s mirovoz-zrenčeskim konstantami jepohi romantizma // Obwestvo. Sreda. Razvitie: Nauchnyj zhurnal. – 2012. – № 2. – S. 124–128.
6. Verba N. I. K probleme transformacii sistemy arhetipov sjuzhetov o morskikh devah v kul'ture XIX veka (na primere dramy «Rusalka» А. S. Pushkina) // Там же. – S. 113–117.
7. Verba N. I. O pretvorenii «rusaloch'ej tematiki» v kul'ture jepohi romantizma // Muzykal'naja kul'tura glazami molodyh uchenyh: sb. nauch. tr. – SPb.: Asterion, 2010. – Vyp. 5. – S. 27–32.
8. Verba N. I. Sjuzhety o morskikh devah v kul'ture romantizma: k probleme arhetipov // Там же. – S. 32–49.
9. Gofman Je. T. A. Polnoe sobranie sochinenij: v 4 t. – SPb.: Tip. Majkova, 1873–1874. – Т. 1. – 212 s.
10. Dargomyzshskij A. S. Rusalka: Opera: v 4 dejstv'jah, 6 kartinah. Klavir. – М.: Muzyka, 1975. – 308 s.
11. Svjatae Evangelie. – М.: Sinodal'naja tipografija, 1921. – 328 s.
12. Zhdanov I. N. «Rusalka» Pushkina i «Das Donauweibchen» Genslera. – SPb.: Tipografija M. M. Stasju-levicha, Vas. Ostrov, 5 linija, 28, 1900. – 40 s.
13. Kartashova I. V. O svoeobrazii jesteticheskogo ideala rannih romantikov // Problemy romanticheskogo metoda i stilja: mezhvuz. temat. sb. – Kalinin: KGU, 1980. – S. 3–23.
14. Kartashova I. V. Ob jesteticheskikh i hudozhestvennyh otkrytijah rannego romantizma // Romantizm: jestetika i tvorčestvo: sb. nauch. tr. – Tver': TvGU, 1994. – S. 4–11.

15. Kirnarskaja D. K. Muzykal'nye sposobnosti. – M.: Talanty – XXI vek, 2004. – 493 s.
16. Kushnirenko A. A. Semantika komponentov arhetipicheskogo kompleksa literaturnogo proizvedenija // Arhetipy, mifologemy, simvoly v hudozhestvennoj kartine mira pisatelja: mat-ly Mezhdunar. zaochnoj nauch. konf., 19–24 aprelja 2010 g. – Astrahan': Izdatel'skij dom «Astrahanskij universitet», 2010. – S. 30–32.
17. Labulje Je. O duhe verovanij v fej v Germanii i Francii // Labulje Je. Arabskie, tureckie, cheshskie i nemeckie skazki: v 2 t. – SPb.: Izdatel'stvo N. I. Lamanskogo, otpechatannoe v tipografii G. F. Mjullera, 1869. – T. 2: Cheshskie i nemeckie skazki. – S. 126–133.
18. Rimskij-Korsakov N. A. Sadko: Opera-bylina v semi kartinah: Klavir. – M.: Gos. muzykal'noe izd-vo, 1962. – S. 369.
19. Fuke F. de la Mott. Undina. – M.: Nauka, 1990. – 554 s.
20. Fuke Fridrih de la Mott. Undina: Rasskaz Fridriha De-lja-Mot Fuke, izdannyj dlja russkih gimnazij s prisoedineniem vvedenija, ob#jasnenij, primechanij i slovarja O. Shtalem, uchitelem Pervoj Moskovskoj gimnazii. – 2-e izd., ispr. – M.: Tipografija V. Gracheva i K^o, 1866. – XII. – 239 s.
21. Chavchanidze D. L. Romanticheskaja skazka Fuke // Fuke Fridrih de la Mott. Undina. – M.: Nauka, 1990. – S. 421–471.
22. Je. T. A. Gofman i ego muzykal'naja dejatel'nost' // Muzyka Avstrii i Germanii – XIX veka: v 3 kn. – M.: Muzyka, 1975. – Kn. 1. – S. 354–390.
23. Brentano C. Lore Ley // Godwi. – T. II. – Bremen, 1801 (= 1802). – S. 392–396.
24. Hoffmann E. T. A. Undine: Zauberoper in drei Akten / Von E. T. A. Hoffmann; Im Klavierauszug neu bearbeitet von H. Pfitzner. – Leipzig: C. F. Peters: [S. a.] – 246 s.
25. Ritter Peter von Stauffenberg und die Meerfeie // Arnim A. V., Brentano C. Des Knaben Wunderhorn: 2. Aufl. – Berlin: Verl. der Nation, 1974. – S. 412–438.

УДК 78.067

Р. Г. Шитикова

ПЕРИОДИЗАЦИЯ КАК ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРОВ НОВОВЕНСКОЙ ШКОЛЫ)

Статья посвящена теоретическому обоснованию понятия «периодизация», интерпретируемого как особый вид систематизации материала. Раскрываются критерии периодизации, прослеживаются их использование на примере одного из знаковых явлений музыки XX века – нововенской композиторской школы.

Ключевые слова: периодизация, критерий периодизации, музыкально-исторический процесс, эволюция творческого пути, музыкальное мышление.

R. G. Shitikova

PERIODIZATION AS A THEORETICAL PROBLEM (BASED ON THE EXAMPLE OF THE SECOND VIENNESE SCHOOL COMPOSERS' WORKS)

The article deals with the concepts of periodization, interpreted as a kind of material systematization. Criteria for periodization are disclosed, their use can be traced to the example of one of the most significant phenomenon of the XX's century music, the Second Viennese School of composition.

Keywords: periodization, criterion for periodization, musical historical process, evolution of creative development, musical thinking.