ISSN 2227-9997 (PRINT)

Музыкальный театр

Научная статья
УДК 78.04
DOI: 10.56620/2227-9997-2024-1-46-70

Балет Р. Штрауса «Легенда об Иосифе». Музыкальное толкование библейского сюжета

Ирина Самойловна Стогний
Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия, istogniy@mail.ru, https://orcid.org/0009-0000-7140-959X

Аннотация: Статья посвящена музыкально-хореографической трактовке библейского сюжета в балете «Легенда об Иосифе» Р. Штрауса на либретто Г. Гофмансталя и Х. Кесслера, созданном в 1914 году для дягилевских сезонов. События Священного писания, представляя бесконечные возможности их интерпретации, позволяют заострить важнейшую культурологическую проблему: библейский сюжет и современность. В этой связи музыка и хореография балета привлекают внимание не только своей неординарностью: они являют собой яркий образец произведения, в котором переплелись различные тенденции времени его создания. Со стороны музыкальной драматургии это, прежде всего, заострение роли психологического начала в характеристике персонажей и раскрытии сюжета — важнейшую роль в этом процессе играет лейтмотивное письмо Р. Штрауса, а также цитаты (включая автоцитаты), аллюзии. С точки зрения внемузыкального контекста бесспорно влияние фрейдовской теории психоанализа — об этом говорит трактовка партии героини, близкая партии Саломее из одноименной оперы (патологическая влюбленность в Иосифа толкает ее на безрассудные поступки, приводя к безумию). В статье анализируется влияние поэзии Гофмансталя, очевидная связь героини с женскими образами Г. Климта, а также научное направление «Философия жизни». Образовавшийся богатый контекст представляет собой интертекст, не замкнутый чисто музыкальными рамками, а включающий мультикультурные взаимодействия. Главный вывод заключается в том, что Р. Штраус задолго до романа Т. Манна создал произведение, в котором определились характерные черты эпохи модерна такие как тяготение к мифу, Востоку, библейской тематике. Р. Штраусу принадлежит и первенство в создании жанра хореографической драмы, успешно продолженной далее С. Прокофьевым.

Ключевые слова: Р. Штраус, балет, «Легенда об Иосифе», трактовка, контекст, интертекст, Фрейд, Климт, Гофмансталь, модерн

Для цитирования: *Стогний И. С.* Балет Р. Штрауса «Легенда об Иосифе». Музыкальное толкование библейского сюжета // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 1. С. 46–70. DOI: 10.56620/2227-9997-2024-1-46-70

© Стогний И. С., 2024

Musical theater

Original article

The ballet by R. Strauss "The Legend of Joseph". Musical interpretation of the Biblical story

Irina S. Stogniy
Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
istogniy@mail.ru, https://orcid.org/0009-0000-7140-959X

Abstract: The article is dedicated to the musical and choreographic interpretation of the biblical plot in the ballet "The Legend of Joseph" by R. Strauss, with libretto by H. Hofmannsthal and H. Kessler, created in 1914 for the Diaghilev seasons. The events of the Holy Scripture, representing endless possibilities of interpretation, allow to highlight the important cultural problem: the biblical plot and modernity. In this regard, the music and choreography of the ballet attract attention not only with their originality, but also as a vivid example of a work in which different trends of its time are interwoven. From the perspective of musical dramaturgy, this primarily involves the emphasis on the role of the psychological element in character development and revelation of the plot — a significant role in this process is played by Strauss's leitmotif writing, as well as quotes (including self-quotes) and allusions. From a non-musical context perspective, there is undeniable influence of Freud's psychoanalytic theory — as evidenced by the interpretation of the heroine's role, reminiscent of Salome from the eponymous opera (pathological infatuation with Joseph brings her to irrational actions, leading to madness). The article analyzes the influence of Hofmannsthal's poetry, the obvious connection of the heroine with the female images of Gustav Klimt, as well as the scientific direction "Philosophy of Life". The rich context that has emerged represents an intertext that is not confined within purely musical boundaries, but includes multicultural interactions. The main conclusion is that R. Strauss, long before Thomas Mann's novel, created a work that defined the characteristic features of the modern era, such as a tendency towards myth, the East, and biblical themes. R. Strauss also deserves credit for creating the genre of choreographic drama, successfully continued by S. Prokofiev.

Keywords: R. Strauss, ballet, "The Legend of Joseph", interpretation, context, intertext, Freud, Klimt, Hofmannsthal, modern

For citation: *Stogniy I. S*. The ballet by R. Strauss "The Legend of Joseph". Musical interpretation of the Biblical story. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2024;(1):46-70. (In Russ.) DOI: 10.56620/2227-9997-2024-1-46-70

Рихард Штраус называл балет «матерью всех искусств», хотя сам являлся автором всего двух балетов. Первый из них, «Легенда об Иосифе»[1], был написан для дягилевской труппы и поставлен в Париже в 1914 году, где прошел с большим успехом. Музыка и хореография привлекают внимание своей неординарностью, как и все, что создавалось для дягилевских сезонов.

[1] Второй балет «Взбитые сливки» написан в 1921 году.

Балет «Легенда об Иосифе» представляет собой одну из многочисленных трактовок библейского сюжета[2], являя яркий образец произведения, в котором переплелись различные тенденции времени его создания. Библейская история вдохновила целое созвездие имен, работавших над балетом: Р. Штрауса к написанию музыки, Г. Гофмансталя и Х. Кесслера к сочинению либретто, Л. Бакста к созданию великолепных костюмов, Х. Серта к работе над декорациями, М. Фокина к постановке балета, Л. Мясина к первому исполнению главной партии. Более поздние версии постановок были осуществлены Г. Крёллером (Берлинская государственная опера, 1921), Д. Баланчиным (Королевский датский балет, Копенгаген, 1931), Энтони Тюдором (театр «Колон», 1958), Д. Ноймайером (Вена, 1977).

Существуют и другие имена, чьи идеи устилали путь к созданию «Легенды об Иосифе», — о них речь пойдет позже. Каждое произведение — лишь вершина айсберга или вершина пирамиды, в основании которой лежит не один, а множество фундаментальных слоев, часто невидимых, но значительно повлиявших на конечный результат. В итоге образуется многослойный интертекст, возникающий благодаря взаимодействию искусства и науки.

Каждая эпоха находит свое прочтение библейских сюжетов, раскрывая в новом контексте собственную картину мира и присущие ей смыслы. В свою очередь, библейские события, получившие воплощение во всех видах искусства, нередко оказывались стартовой площадкой для новых идей и образов, предстающих в мифологическом облике. Модифицируя смысловые реалии библейского сюжета, идеи современности определяют суть его художественной интерпретации. События Священного писания, представляющие бесконечные возможности их интерпретации, заостряют важнейшую культурологическую проблему: *библейский сюжет и современность*. Пример тому — история Иосифа, интерес к которой в искусстве (преимущественно в живописи) был неизменно высок во все времена, но в первой половине XX века, к которой принадлежит не только балет, но и знаменитый роман Томаса Манна «Иосиф и его братья» (1943), проявился с новой силой.

Балет был написан по заказу С. Дягилева, ему же принадлежала мысль о привлечении Р. Штрауса к сочинению музыки, которую он обсуждал с Х. Кесслером[3] и Л. Бакстом. Первоначальный замысел, однако, был связан вовсе не с библейским Иосифом, С. Дягилев предлагал сюжет из древнегреческих трагедий. Позднее он пришел к идее написания балета на любую тему, но местом действия должна была стать Венеция эпохи Веронезе. Выбор был связан с тем, что А. Бенуа уже создал соответствующие декора-

[2] Иосиф, брошенный своими братьями в колодец и найденный направлявшимся в Египет караваном, был продан в дом Потифара, где стал приближенным хозяина. Жена Потифара, потеряв голову от роковой страсти к слуге мужа, и не найдя в нем отклика, стала мстить: она оклеветала юношу, в результате чего Иосиф был изгнан из дворца и посажен в тюрьму за несовершенные им злодеяния.

[3] Харри Кесслер — писатель, издатель, организатор союза художников Германии; вошел в близкое окружение Дягилева в 1911 году.

ции и костюмы, — об этом пишет Е. Беспалова [1]. Для того чтобы привлечь Р. Штрауса к написанию музыки, был призван Гофмансталь, который, по мнению постановщиков, только и мог справиться с этой задачей. Поэт блестяще ее выполнил. Вместе с тем значительным стимулом к сочинению музыки послужил и тот факт, что Р. Штраус увидел В. Нижинского в ролях Петрушки и Фавна. Он был совершенно потрясен гениальностью танцовщика и согласился написать музыку к балету «Легенда об Иосифе». Предполагалось, что Нижинский будет танцевать главную партию, однако этому помешала размолвка с Дягилевым[4].

М. Кшесинская оценила сочинение следующим образом: «*Эффектная, яркая музыка первого балета Штрауса оказалась необычайно танцевальной*». И далее: «*Музыка Штрауса вдохновляет балерину, под такую музыку танцовщица может и импровизировать*»[5].

Несмотря на премьерный успех, судьбу спектакля нельзя назвать счастливой. Балет не получил должного признания, его не сочли крупным художественным событием. Композитора упрекали за отсутствие психологизма и увлечение внешним планом. Следует отметить, что и другие спектакли дягилевской труппы получили незаслуженно низкую оценку, но впоследствии были признаны хореографическими шедеврами[6]. Такого же мнения придерживается и Э. Краузе: «*на первый план вышла орнаментальная сторона музыкальной формы. "Легенда об Иосифе" представляет собой чисто декоративное, с большой пышностью и великолепием оформленное произведение, нереальное по своей вычурности и туманному мистицизму*» [3, *469*]. Упрек был незаслуженным, и обвинения не соответствовали действительности. Отдав дань внешнему плану, необходимому в балете, Р. Штраус, напротив, сделал большой акцент на психологическом аспекте, ярко проявившемся в музыке и хореографии. В наибольшей степени это касается партии главной героини, которая представлена настолько разнопланово, что импульсивность и переменчивость ее настроений вполне достойна фрейдовского психоанализа[7].

В балете фигурирует наиболее часто используемая всеми интерпретаторами история любовных притязаний героини к слуге своего мужа Потифара[8] — юному Иосифу[9]. Авторы либретто все же несколько отошли от библейской

---

4 Подробности см. в статье Е. Беспаловой: [1, *255*].

5 Цит. по: [1, *266*].

6 Одним из таких спектаклей явился «Синий бог» — одноактный балет на музыку Рейнальдо Ана в постановке М. Фокина по либретто Ж. Кокто. См. об этом: [2].

7 О психодраматическом таланте Р. Штрауса см. статью Р. Прендергайст: [4, *61*].

8 Потифар — человек, приближенный к Фараону, носитель опахала.

9 В соборе Сан-Марко в Венеции находится мозаика конца XII — начала XIII века. На ней изображен Иосиф, убегающий от жены Потифара. Картина Якопо Тинторетто «Иосиф и жена Потифара» (1555) в свое время вызвала много скандалов. Она пронизана движением, тела изображены в сложных ракурсах: жена Потифара пытается сорвать одежду с Иосифа, которую впоследствии предъявит своему мужу, оклеветав Иосифа. Иосиф же пытается бежать. На картине Х. Рембранта «Иосиф и жена Потифара» (1655) внимание привлекает не Иосиф,

истории. В балете, к примеру, фигурирует Ангел — персонаж, отсутствующий в первоисточнике (привнесен Гофмансталем, отличавшимся большой религиозностью). Он помогает Иосифу, освобождая его от пут и интриг, расставленных коварной женщиной. Потерпев поражение, героиня в конце удушает себя жемчужным ожерельем — этот мотив также отсутствует в библейском тексте. Привнесенный сюжетный элемент, как и сюжет в целом, приближает повествование к античному мифу о Федре.

Получив психологическую трактовку, библейская история пополнилась характерными тенденциями времени его создания, что нашло непосредственное отражение в музыкальном языке балета и драматургии[10].

Музыкальный язык балета отличается изысканной красотой. Он многопланов и заключает в себе целый ряд аллюзий. Сам композитор разделил музыку балета на два пласта: «*В моем Иосифе содержатся два элемента: танец как драма и танец сам по себе*»[11]. Танец «сам по себе» выполняет декоративную роль; танец «как драма» воплощает душевные состояния героев (жены Потифара, Иосифа, самого Потифара). Эти две линии и в музыке и в хореографии четко выражены (судя по фильму Д. Ноймайера). Однако будучи симфонистом, Р. Штраус создает пластичный переход из танца «самого по себе» в иную ипостась — «танец как драма». Это свойство музыки балета определяется задачами психологического характера, возрастающей линией драматически-эмоциональных проявлений в поведении персонажей.

Танец «сам по себе» непосредственно связан с внешним планом, декоративностью, за что неоднократно обвиняли Р. Штрауса[12]. Этого нельзя отрицать, поскольку дягилевский модерн требовал броской красочности и внешних эффектов. Кроме того, воплощению Востока, Древнего Египта (а это, как известно, характерные мотивы модерна) соответствуют такие черты, как декоративность, орнаментальность, ориентальность. Танец невольниц демонстрирует это в полной мере.

находящийся в тени, а облаченная в красные одежды женщина. Запечатлен момент обвинения его перед Потифаром. Среди полотен Рембрандта это единственная картина, на которой женщина является олицетворением зла.

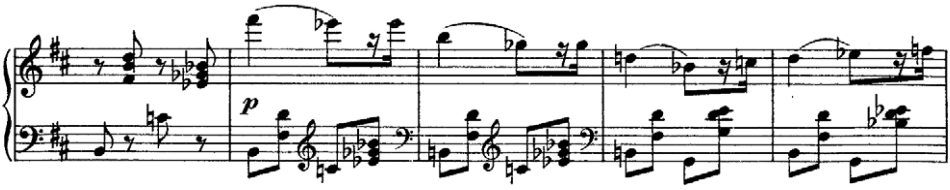
10 Основным типом спектакля в дягилевских сезонах был одноактный балет с существенным акцентом на музыке. При этом декорации, сценография и костюмы, представленные в единой стилистике, стали равноправной (порой и определяющей) частью сценического действия. Эстетика декорационного оформления, которой следовали художники, играла столь же важную роль, что музыка и сценография. Для парижской публики такое внимание к декорациям было новым. В русских балетах отечественные зрители увидели не только яркие живописные полотна, чаще всего связанные с именами Л. Бакста и А. Бенуа, но и предпосылки новой моды, повлияв даже на Коко Шанель — см. об этом: [5].

11 Цит. по: [5, *465*].

12 Об этом пишет, в частности, Э. Краузе: *«"Легенда об Иосифе" представляет собой чисто декоративное, с большой пышностью и великолепием оформленное произведение, нереальное по своей вычурности и туманному мистицизму»* [5, *469*].

Пример 1. Р. Штраус. «Легенда об Иосифе». Танец невольниц

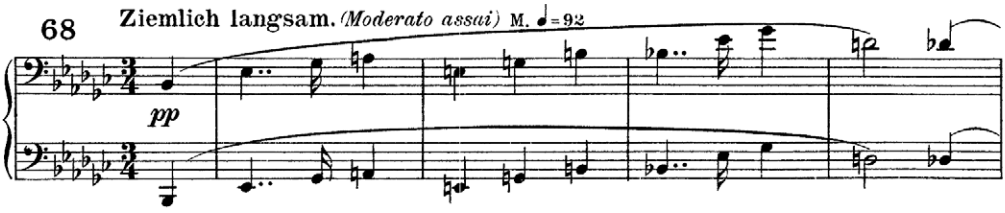
Example 1. R. Strauss. "The Legend of Joseph". Dance of the slave girls



В балет включена сцена кулачной борьбы атлетов, которую С. М. Волконский[13] оценил как удачное решение Фокина *«воспользоваться принципом силы и тяжести в балетной пластике, а не только принципом легкости и грации»*[14]. Бенуа в свою очередь также отметил новаторскую идею Фокина: *«это и по музыке интереснее прочего — что-то грубоватое и жестокое, уныло тупое»*[15].

Пример 2. Р. Штраус. «Легенда об Иосифе». Танец боксеров

Example 2. R. Strauss. "The Legend of Joseph". Dance of the boxers



Данные сцены относятся к внешнему плану, обладающему изобразительностью, но он является значимым фоном главной цепочки событий. Постромантический балет, ориентированный на яркую театральность и внешние эффекты, не умаляет роли психологического начала, напротив, акцентирует его, используя разнообразные эффекты.

Музыкально-драматургическая и музыкально-психологическая стороны балета раскрываются благодаря ряду приемов. Прежде всего, это лейтмотивное письмо, лежащее в основе музыкальной драматургии балета. Оно применяется композитором весьма разнообразно: есть неизменные лейтмотивы (Ангела, Иосифа, «золотой пыли» — примеры 3, 4, 14), есть изменяющиеся,

[13] Князь Сергей Михайлович Волконский был директором Императорских театров (назначен в 1899 году, но из-за скандала с М. Кшенской вынужден был покинуть пост в 1901). Именно он привлек к работе многих участников будущих Русских сезонов: художников «Мира искусства» Ап. Васнецова, А. Бенуа, Л. Бакста, В. Серова, К. Коровина, Е. Е. Лансере. С. Дягилев нашел в Волконском отклик многим своим идеям.

[14] Цит. по: [1, *268*].

[15] Там же.

большей частью связанные с главной героиней, миром ее чувств (примеры 5, 7, 9, 10, 11). Во всех случаях трансформации лейтмотивов (или отсутствие таковых) мотивированы драматургическими задачами и трактовкой сюжета.

Кроме того, психологические свойства музыкального языка балета проявляются и в характерной черте штраусовского письма — стилевом многоязычии, присущем всей культуре XX века с нарастающей тенденцией заимствований. Это сказалось в применении цитат (включая автоцитаты) и аллюзий, адресующих к разным композиторам. Метод Штрауса характеризуется использованием нескольких (3–4) самых узнаваемых звуков, фактически ядра цитируемой темы. Эти аллюзии или цитации (т.е. неполные цитаты) применяются в характеристиках главных персонажей и их взаимоотношений.

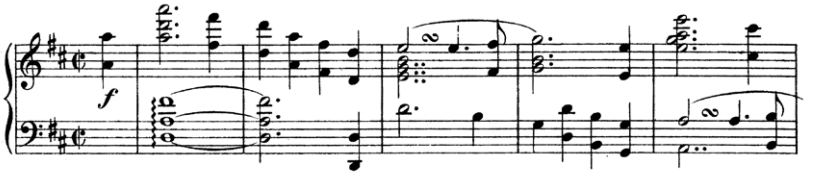
Музыкальный стиль Р. Штрауса настолько разнообразен, что даже в пределах одного произведения можно наблюдать удивительные стилистические модуляции, всегда отвечающие пластическому рисунку смыслов[16].

Как известно, в музыке Р. Штрауса прекрасно соседствуют натурализм, изобразительность (вспомним «блеяние баранов» в симфонической поэме «Дон Кихот») с психологическими характеристиками (пульс сердца и спутанность сознания умирающего человека в поэме «Смерть и просветление», сложные взаимоотношения героев «Домашней симфонии», философские идеи Ницше в поэме «Так говорил Заратустра», яркая эмоциональная импульсивность, характеризующая поведение героев в «Легенде об Иосифе»).

Тема Ангела, которой начинается музыка балета (пример 3), сохраняет неизменную структуру на всем его протяжении, предопределяя ряд тем: спуск по звукам трезвучия становится языковой лексемой, характеризующей разных персонажей — Иосифа, жену Потифара и других (см. примеры 4, 5, 12).

Пример 3. Р. Штраус. «Легенда об Иосифе».
Тема Ангела

Example 3. R. Strauss. "The Legend of Joseph".
The angel's theme



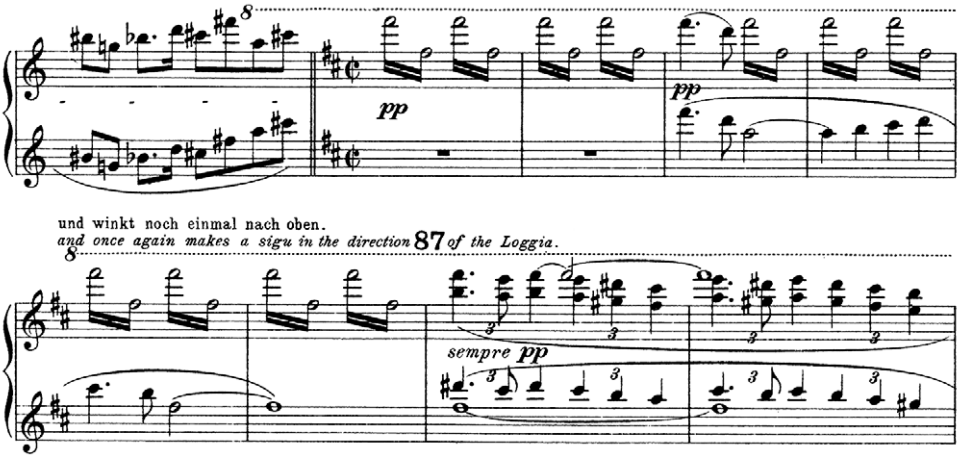
Это языковое сходство не содержит идею их психологической общности. Напротив, герои диаметрально противоположны, однако, взаимодействуя друг с другом, они обретают общую лексику: тема Иосифа на определенном этапе развития становится темой жены Потифара, безумно в него влюбленной.

16 См. об этом: [6], [7].

Весьма разнообразно представлена стилевая палитра Иосифа. В его основной теме легко узнается аллюзия на шопеновскую прелюдию *Des-dur*[17].

Пример 4. Р. Штраус. «Легенда об Иосифе». Тема Иосифа

Example 4. R. Strauss. "The Legend of Joseph". Joseph's theme



Тема всякий раз исполняется скрипкой. Следует подчеркнуть особую роль лейттембра скрипки, используемого большей частью для характеристики женских персонажей в сочинениях Р. Штрауса. Например, первое появление Императрицы в опере «Женщина без тени» отмечено тембром солирующей скрипки, тонко и выразительно воплощающим образ неземного существа. Соло скрипки сопровождает и первое появление Иосифа, земного, но необычайно прекрасного юного отрока, наделенного чистой душой. В симфонической поэме «Жизнь героя» почти зримая привлекательность Спутницы (так в программе именуется женский персонаж) также угадывается благодаря волшебным скрипичным соло, хотя она не из волшебного, а из реального мира.

Оперы Штрауса, как известно, часто носят женские имена[18]. В этом сказалось влияние Г. Климта с его бесконечной галереей картин, изображающих различные женские образы. Балет не явился исключением, поскольку героиня и ее эмоциональные состояния — стержень драмы. Иосиф же изображен наивным, нежным юношей с ясными помыслами. Именно таким он впоследствии предстанет

---

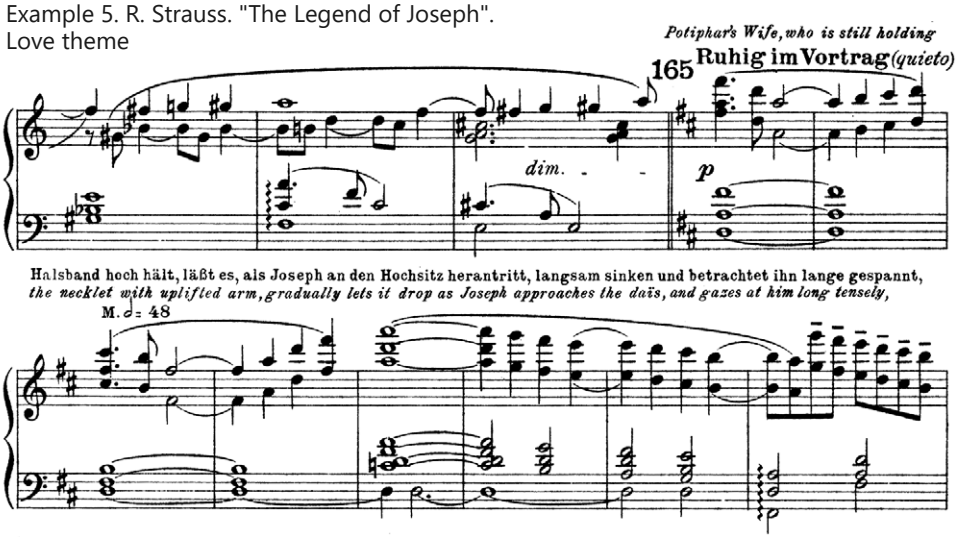
17 Подобное сходство может быть случайным — «опрокинутый» квартсекстаккорд еще не говорит о сознательной адресации именно к Шопену, однако сходен принцип его интонирования: нежная, певучая мелодия, исполняемая скрипкой, напоминает шопеновскую прелюдию, по сути являющуюся ноктюрном.

18 Например, оперы «Арабелла», «Электра», «Саломея», «Ариадна на Наксосе», «Елена Египетская», «Дафна», «Любовь Данаи». К ним можно добавить и такие, как «Женщина без тени», «Молчаливая женщина».

в романе Т. Манна[19]. Примечательно, что задолго до писателя создатели балета, и прежде всего Р. Штраус, воплотили тот же образ, подчеркнув тонкость, чистоту и хрупкость его душевного мира и одновременно твердость духа, которой прославился библейский Иосиф. Тема Иосифа в процессе музыкального развития становится темой любви героини (см. примеры 4, 5), это подчеркивается сохранением интонационного ядра, единой тональности (*D-dur*) и тембра скрипки.

Пример 5. Р. Штраус. «Легенда об Иосифе». Тема любви

Example 5. R. Strauss. "The Legend of Joseph". Love theme



Подобный прием применил П. Чайковский в опере «Евгений Онегин»: одна из тем письма Татьяны («Пускай погибну я») в финале оперы переходит к Онегину. Однако персонажи оперы Чайковского находятся на одной волне, и переход лейтмотива от одного к другому объясним тем, что они испытывают одни и те же чувства, в то время как персонажи балета «Легенда об Иосифе» существуют в предельно разных духовно-эмоциональных мирах. Тем не менее выход лейтмотива за границы изначально очерченного пространства определяет новые возможности воплощения психологического состояния героини, которая испытывает сильнейшие чувства к Иосифу — он полностью завладел ее душой и сердцем.

В иной стилистике написан танец Иосифа перед Потифаром (ремарка: «танцует и прыгает, словно Давид перед Ковчегом Завета»), который отчасти относится к разряду внешних, определяемых как «танец сам по себе»[20].

---

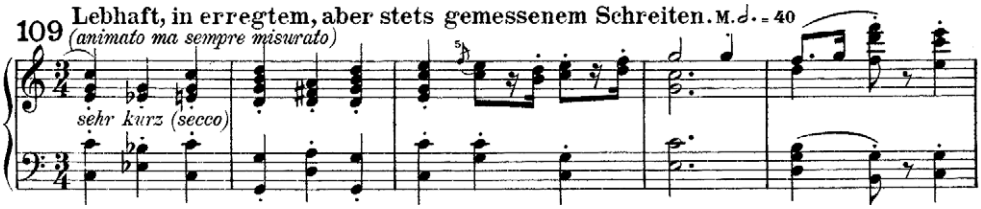
19 Вот как Т. Манн описывает Иосифа: «*Иосиф — глубоко одухотворенный и нежный отрок, богоискатель. Он один из тех, кто предвосхищает будущее, христианин, родившийся до христианства, мифический прообраз*» [8, *182*].

20 Раймонд Холден обращает внимание на смысловую роль темпа, являющегося, по его мнению, костяком многих произведений Р. Штрауса и ключом к их пониманию. Тщательно продуманный подход Штрауса к темпу описан в его работе: [9, *310*].

Менуэт Иосифа — замечательный пример неоклассического стиля, часто включающегося (как и другие стили) в музыкальный язык произведений Р. Штрауса, когда того требует замысел. Постепенно, как и другие «декоративные» номера, он превращается в психологически точный портрет героя. Кесслер писал: «*Танец Иосифа — это нечто возвышенное, искрящееся, полное дерзаний*»[21]. «Дерзания» проявились в игриво-ироничном настроении Иосифа, что характерно не только для данного персонажа. *Ирония* пронизывает все творчество Р. Штрауса, являясь в то же время характерной чертой модерна[22]. В данном случае «внешний план», увлеченность которым служила поводом для упреков критиков, освещен внутренним светом иронии.

Пример 6. Р. Штраус. «Легенда об Иосифе».
Танец Иосифа перед Потифаром

Example 6. R. Strauss. "The Legend of Joseph".
Joseph's dance before Potiphar



Вновь напрашивается сравнение с романом Т. Манна «Иосиф и его братья», написанным значительно позже, чем балет. В своем докладе, который носит такое же название, знаменитый писатель подчеркивал: «*несмотря на вполне серьезный подход к героям и их страстям, подоплекой всего этого кажущегося правдоподобия является юмор <…> это речь косвенная, стилизованная и шутливая, способствующая мнимой достоверности, очень близкая к пародии или, во всяком случае, иронизирующая*» [8, *174*]. Следует отметить первенство Штрауса, создавшего ироничную трактовку партии Иосифа, по крайней мере в той ее части, где Иосиф представляется Потифару, стремясь понравиться будущему хозяину.

В. Хайслер, изучая балетные партитуры Штрауса, отмечает пародийную интерпретацию классического танца, заявившую о себе в годы перед Первой мировой войной. При этом сохранялась и «*одержимость романтикой*» [10, *46*]. В балете проявились обе тенденции[23].

---

21 Цит. по: [1, *265*].

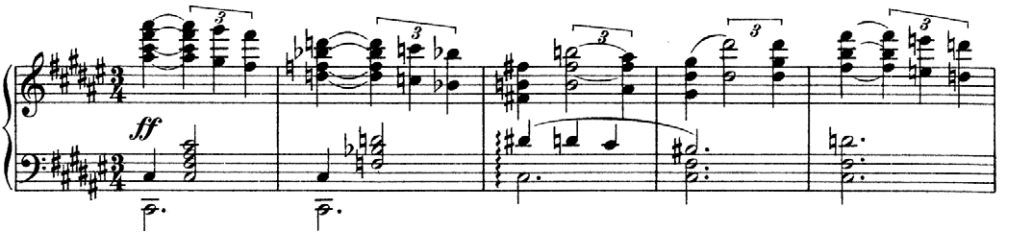
22 «Тиль Уленшпигель», «Дон Кихот», «Домашняя симфония», «Жизнь героя» — выдающиеся произведения Р. Штрауса; они уникальны не только своими симфоническими достоинствами, но и невероятной ироничностью, с большой долей самоиронии (в «Домашней»).

23 Хайслер исследует также проблемы, связанные с отношением стиля Штрауса к модернизму, и в первую очередь рассматривает декоративные аспекты танца, присущие югендстилю [10, *46*].

«Одержимость романтикой», упоминаемая Хайслером, связана в первую очередь с эмоционально насыщенным музыкальным образом жены Потифара. Штраус прежде всего подчеркивает ее неуравновешенный, неистовый нрав. В ходе развития нарастают резкость, динамичность музыкально-пластической характеристики героини, которая в заключительной части переходит в одержимость. Совершенно очевидна близость к Саломее. Композитор оправданно использует в ряде фрагментов аллюзию на *Танец семи покрывал* из оперы «Саломея». Сходство партии жены Потифара с партией Саломеи отмечает Джильям Брайн [11, *102*].

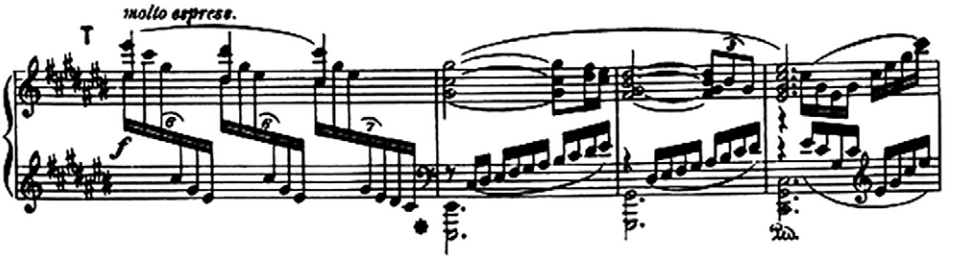
Пример 7. Р. Штраус. «Легенда об Иосифе».
Тема жены Потифара

Example 7. R. Strauss. "The Legend of Joseph".
Potiphar's Wife's theme



Пример 8. Р. Штраус. «Саломея».
Танец семи покрывал

Example 8. R. Strauss. "Salome".
Dance of the Seven Veils

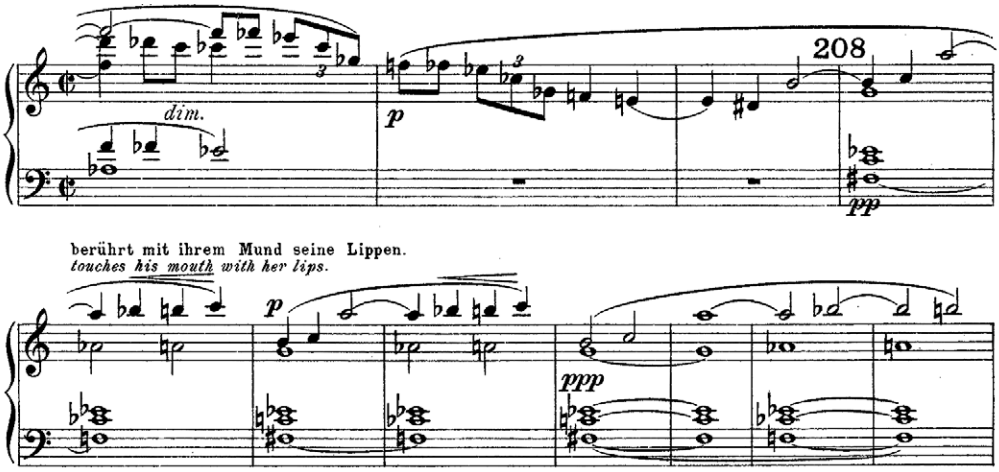


Эта же тема многократно звучит в заключительном дуэте Иосифа и жены Потифара, определяя кульминационную точку всей композиции, построенной по принципу симфонической поэмы. Близость к симфонической поэме определяется рядом признаков: одноактный балет, композиция которого обладает «векторной» природой с кульминацией в конце, активно используемое лейтмотивное письмо с преобразованием тематизма, опора на эмоционально-экспрессивную образность симфонического развития.

Дуэт, занимая примерно треть всей композиции балета, имеет ряд волн драматического нарастания, отражая метаморфозы, происходящие с героями. Он состоит из двух частей: поначалу традиционно «любовной», далее перерастающей в борьбу персонажей, завершающуюся отчаянным безумием героини. Аллюзии, которыми изобилует музыкальный язык балета, использованы преимущественно в дуэте. В первой части весьма ощутимы «вагнеризмы», что объяснимо эмоционально-любовным томлением героини: тристановская интонация, представленная в зеркальном варианте — сначала хроматизмы, затем секста, отражает нарастающую стихию чувств.

Пример 9. Р. Штраус. «Легенда об Иосифе».
Дуэт Иосифа и жены Потифара (1 часть)

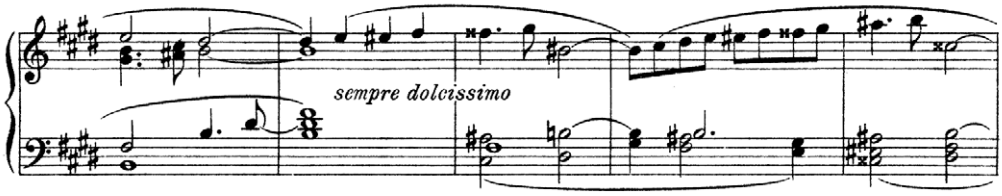
Example 9. R. Strauss. "The Legend of Joseph".
Duet of Joseph and Potiphar's Wife (Part 1)



В секвентном строении тематизма также узнаются характерные «вагнеризмы».

Пример 10. Р. Штраус. «Легенда об Иосифе».
Дуэт Иосифа и жены Потифара (1 часть)

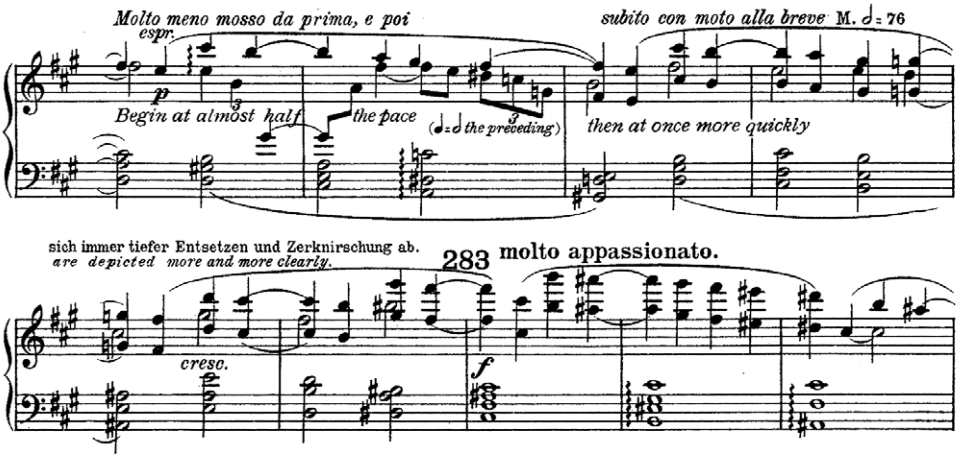
Example 10. R. Strauss. "The Legend of Joseph".
Duet of Joseph and Potiphar's Wife (Part 1)



Во второй части дуэта Штраус использует аллюзию на интонации арии Ленского из оперы «Евгений Онегин» Чайковского, ярко характеризующие импульсивное состояние героев.

Пример 11. Р. Штраус. «Легенда об Иосифе».
Дуэт Иосифа и Жены Потифара (2 часть)

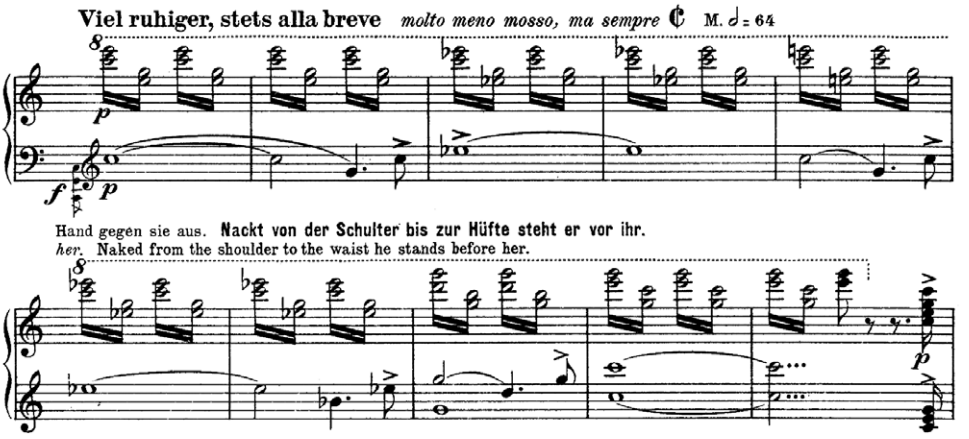
Example 11. R. Strauss. "The Legend of Joseph".
Duet of Joseph and Potiphar's Wife (Part 2)



В «антилюбовной» части дуэта композитор акцентирует безумие жены Потифара, ее одержимость, родственную безумию и одержимости Саломеи. Настоящая борьба, завязывающаяся между героями, увенчивается вполне уместной *темой меча* из вагнеровского Кольца нибелунгов».

Пример 12. Р. Штраус. «Легенда об Иосифе».
Аллюзия на тему меча из оперы Р. Вагнера «Кольцо нибелунга»

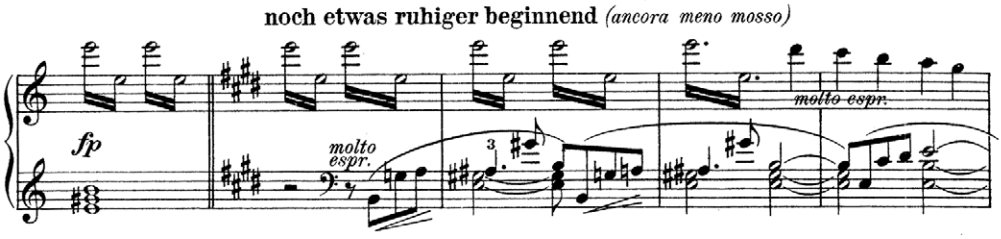
Example 12. R. Strauss. "The Legend of Joseph".
Allusion to the theme of the sword from Richard Wagner's opera "The Ring of the Nibelung"



В дуэте использована автоцитата из симфонической поэмы «Тиль Уленшпигель» Р. Штрауса. Смысл этой цитаты, конечно, ироничный — Иосиф попал в сложную ситуацию, из которой удачно «выпутался», хотя и был изгнан из дворца Потифара.

Пример 13. Р. Штраус. «Легенда об Иосифе».
Аллюзия на тему Тиля из симфонической поэмы «Тиль Уленшпигель»

Example 13. R. Strauss. "The Legend of Joseph".
Allusion to the theme of Till from the symphonic poem "Till Eulenspiegel"



Итак, перед зрителем (слушателем) раскрывается сюжет человеческих взаимоотношений, в полной мере отраженный в нарастающем динамизме музыки. Это может служить главным аргументом против мнения критиков, упрекавших Штрауса за отсутствие психологических черт в музыке.

Кроме того, обращаясь к знаменитому роману Т. Манна «Иосиф и его братья», насыщенному психологизмом, фрейдистскими идеями, создается впечатление, что писатель неплохо знал этот балет, поскольку многие литературные описания, особенно касающиеся героини, буквально «списаны» с него. Это, конечно, предположение, поскольку документальных подтверждений не существует, но оно может быть оправдано тем фактом, что писатель прекрасно знал музыку и мир людей, с ней связанных.

В романе Т. Манна «Доктор Фаустус» читатель знакомится с этим миром в лице главного героя — композитора Адриана Леверкюна, прототипом которого являлся Арнольд Шенберг, как считают некоторые исследователи [12], [13].

Продолжая сравнения, следует отметить, что важную роль в балете играют «мифологизмы», тщательно выписанные композитором[24]. В XX веке миф превратился в многозначную категорию, привлекая философскую мысль, литературу и искусство. Он предстал не только в качестве картины мира, но и как понятийная система, и как основа для изучения различных психотипов и моделей человеческого поведения.

В одном из своих докладов Т. Манн обратил внимание на объединение мифологической модели с психологией в искусстве XX века, в чем усматривал

[24] Как известно, роман «Иосиф и его братья» назван самим писателем романом-мифом.

важнейшую роль З. Фрейда[25]. Однако данная тенденция значительно раньше проявилась в балете «Легенда об Иосифе: опора на миф, в котором герои наделены психологическим статусом, создала высокий уровень эмоционального напряжения, доходящего до экзальтации. Это объединение существует в либретто Кесслера и Гофмансталя, но главное — в музыке, точно передающей различные психологические состояния персонажей.

В музыкальной драматургии балета м*ифологизмы* проявляются в использовании соответствующих символов. Одним из важнейших, как и в Библии, оказывается *символ сна*[26]. С самого начала он включен в коллизию — и как сюжетный компонент (в библейском сюжете все перипетии Иосифа связаны со снами: расправа пришедших в ярость братьев, бросивших Иосифа в колодец после его рассказа о сновидении; триумф и слава Иосифа, истолковавшего пророческие сны фараона), и как психологический стержень действия.

Балет начинается долгим пребыванием Иосифа во сне, далее — вспышка света и сквозь рассеивающийся туман проступает фигура золотого Ангела. Первая сцена создана в соответствии с излюбленным приемом Р. Штрауса: использованием характерной «вспышки» аккорда и его постепенного «разгорания» (вспомним начало симфонической поэмы «Так говорил Заратустра»). Эта сцена с самого начала определяет глубокое взаимодействие музыки и сценографии. Спящий Иосиф и летящий над ним Ангел (в фильме Д. Ноймайера 1977 г.) задают ключевые линии повествования: с одной стороны, подчеркивается религиозный смысл легенды (Ангел постоянно «парит» над Иосифом), с другой — акцентируется мотив сна, играющий важнейшую роль в судьбе Иосифа.

Феномен сна, сновидений всегда интересовал человечество, однако в начале XX века получил новое звучание благодаря развитию психоанализа. В 1900 году З. Фрейд написал свой главный труд «*Толкование сновидений*» (сам он видел удивительные сны, которые и заставили ученого погрузиться в изучение данной сферы). Бесспорно, эта тема занимает огромное место в культуре разных времен. Будучи феноменом исторического масштаба, сны получили научное истолкование в теории З. Фрейда, затем К. Юнга. По убеждению Т. Манна, благодаря Фрейду сон стал осмысливаться как наиболее плодотворное поле встречи психологии и мифа [14]. В балете и в романе

---

25 Доклад был прочитан в Вене 8 мая 1936 г. на праздновании 80-летия Зигмунда Фрейда [14].

26 Например, сон Навуходоносора описан во второй главе книги пророка Даниила (Фараон, увидев два сна, которые ужаснули его, созвал всех мудрецов Египта, но никто не смог истолковать их, кроме Иосифа, находящегося в темнице по ложному обвинению жены Потифара. Благодаря своему дару он был освобожден и стал правой рукой фараона во всех государственных делах), во второй главе Евангелия от Матфея (Явившийся во сне ангел сказал Иосифу о том, что у него родится сын Иисус, зачатый от Святого Духа. В другой раз, руководствуясь сном, Иосиф с Марией совершил бегство в Египет, затем вернулся из Египта, получив во сне соответствующий знак. В ночь перед тем, как Иисус был приведен на суд к Пилату, его жена сказала: «Не делай ничего Праведнику Тому, потому что я ныне во сне много пострадала за Него».)

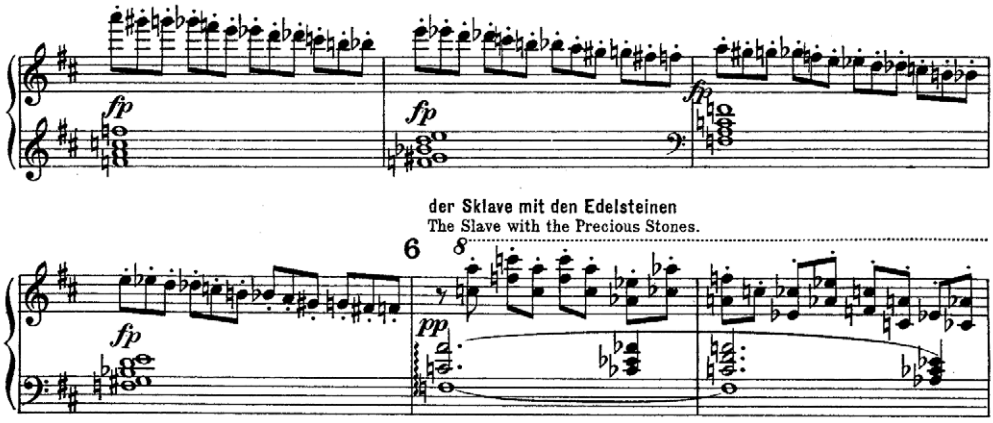
Т. Манна концепт сна получает соответствующее развитие (в фильме Ноймайера, как уже говорилось, это первая сцена: Иосиф долго лежит неподвижно, его пробуждает Ангел).

Мотив сна — важнейший смысловой стержень оперы Р. Штрауса «Женщина без тени» на либретто Гофмансталя. Сон с самого начала включается в сюжетную коллизию как важнейший психологический компонент действия. Он связан с образом Императрицы. Героиня большую часть времени пребывает во сне (в каждом акте есть такая сцена). Согласно высказыванию Гофмансталя, сновидение — это *«мир, увиденный возвышенным взором»*[27]. Концепция прекрасно раскрывается в таких его стихотворениях, как «Жизнь, сон и смерть», «Сон о великой магии» — во сне Пророк превращается в мировой Дух. По мнению поэта, сновидение призвано передать всю полноту и глубину жизни. Он писал в своем дневнике: *«Некоторые постигают жизнь любовью. Другие — размышлением. Я, видимо, — сном»* [там же]. *«Сну говорю я: останься, стань явью! — и действительности: стань сном, исчезни»*[28].

К мифологизмам следует отнести также *предметы быта, обихода.* Каждая деталь обретает весомое значение, играя символическую роль в повествовании — к примеру, такая «мелочь», как *золотая пыль*, часто упоминаемая в партитуре. Тема неоднократно звучит в балете, являясь абстрактным символом богатства Потифара, его дворца. Примечательно, что у Томаса Манна она фигурирует в виде *золотой пудры*, осыпающейся с волос героини — как знак украшения. Первенство принадлежит Р. Штраусу в воплощении, казалось бы, столь незначительной, но весьма «говорящей» детали.

Пример 14. Р. Штраус. «Легенда об Иосифе».
Тема золотой пыли

Example 14. R. Strauss. “The Legend of Joseph”.
Theme of the golden dust



27 Цит. по: [15, *61*].

28 См. об этом статью О. Корольковой: [16, *64*].

Важнейшей мифологемой является одежда. Л. Бакст, работавший над костюмами к балету, считал, что одежда Иосифа — весьма значимая часть замысла: она должна вносить дисгармонию, отличаясь от одежды других персонажей[29]. Одежда символизирует поворотные моменты повествования[30]. В балете Потифар одевает на Иосифа свой плащ в знак особого расположения к нему и повышения в должности; жена Потифара предъявляет сорванную с Иосифа одежду как вещественное доказательство греховных помыслов Иосифа. В живописи чаще всего изображен момент, когда в руках женщины остается одежда Иосифа — как главная улика обвинения.

В романе Т. Манна одежде, ее судьбоносной роли, уделяется огромное внимание. Так, отец Иосифа, Иаков, задолго до рождения сына оказался обманут, женившись не на той, которую любил, а на ее сестре: одежда скрыла подмену; пришлось ждать много лет, пока он женился повторно на матери Иосифа. И именно одежда — белое покрывало, доставшееся от матери и подаренное отцом — больше всего возмутила братьев, поскольку подчеркивала его превосходство над ними. Увидев сияющего Иосифа в белом, они приняли решение бросить его в колодец. Братья предъявили платье Иосифа, испачканное кровью животного, их отцу, Иакову, как вещественное доказательство его смерти. Попав в Египет, Иосиф полюбил эту страну, став настоящим египтянином[31].

Одежда подчеркивает изменения, претерпеваемые героем, новые жизненные и психологические реалии. В балете это показано с помощью определенной пластики: Иосиф присматривается, прислушивается, подражает движениям египтян. Т. Манн этому преобразованию уделяет значительное внимание в романе, ярко продемонстрировав, как из любимого сына, изнеженного подростка он превратился в гениального стратега и, сделав Египет экономическим раем, помог выжить другим народам. Иосиф понял свое предназначение и выполнил его с большим достоинством.

Интертекстуальные связи балета «Легенда об Иосифе» не ограничиваются только музыкальными цитатами и аллюзиями. Широкий интертекст отражает глобальные тенденции, характеризующие начало XX века. В этой связи есть необходимость расширить представления об интертексуальных связях балета с разными сферами искусства и науки. О роли феномена *сновидения* во главе с создателем *психоанализа* З. Фрейдом (и его последователя К. Юнга) уже говорилось. В трудах ученого не менее важное место занимает проблема

---

29 Подробно об этом пишет Е. Беспалова: [1, *258*].

30 Венецианская стилистика эпохи Веронезе — именно этот модус был принят художниками во главе с Дягилевым — позволяла Баксту применить невероятную фантазию в воссоздании богатых нарядов эпохи Возрождения. Яркие, красочные, несколько причудливые костюмы с большим акцентом на красном в их цветовой гамме, придавали спектаклю дополнительную экспрессию и напряженность. В фильме Ноймайера, однако, персонажи одеты в другие костюмы, позволившие свободно двигаться.

31 В романе Т. Манна есть специальная глава, посвященная этому преобразованию: «Иосиф все больше превращается в египтяна».

истерии и патологических проявлений человеческих чувств. Ему принадлежат такие исследования, как «Очерки об истерии» (1895), «Психопатология обыденной жизни (1901) и «Введение в психоанализ» (1917).

Краткий рассказ в Библии о притязаниях жены Потифара на любовь Иосифа получил яркое и развернутое воплощение в балете (впоследствии в романе «Иосиф и его братья»). Ее болезненные, психопатические состояния, переданные средствами музыки и хореографии, бесспорно, имеют отношение к Фрейду и его теории. Однако, как отмечает Д. Марек, Штраус не был знаком с Фрейдом, «*его настолько не заинтересовали принципы новомодного психоанализа, что он даже не потрудился познакомиться с Зигмундом Фрейдом, хотя оба жили в Вене. Однако живо откликнулся на перевод "Электры" Софокла, сделанный Гофмансталем на языке извращенной психики XX столетия*» [17, *12*]. Этот «язык», очевидно, не требовал знакомства с его исследователем — Фрейдом. Идеи, как известно, носятся в воздухе, тенденции проникают в искусство на уровне бессознательного. Гофмансталь, напротив, был увлечен теориями Фрейда, и это могло оказать косвенное влияние и на Р. Штрауса.

Фрейдовский нервно-импульсивный тип женщины получил свое воплощение в картинах еще одного современника Р. Штрауса, Г. Гофмансталя, Т. Манна, З. Фрейда — *Густава Климта,* на полотнах которого запечатлен архетип роковой красавицы. Это «Портрет Адели Блох-Бауэр»/«Золотая Адель» (1907), ее образ известен всему миру; «Юдифь и Олоферн» (1901) — эту картину многие называли «Саломеей»; «Эмилия Флёгге» (1902) — портрет возлюбленной художника; «Поцелуй» (1908) — картина, которая произвела фурор своим появлением; «Даная» (1908), вызвавшая шквал негодования и критики — картину сочли безнравственной. Нет сомнений в том, что психоанализ Фрейда нашел адекватную визуализацию в живописи Климта и в музыке Р. Штрауса.

Модерн Климта стал проявлением новых ценностных смыслов: шокирующее своей открытостью выражение чувств, свобода и предельная экспрессия форм, эротические мотивы в новом их звучании. Выбор сюжетов, уникальность языка, направленность живописи Климта, включающая в себя смыслы символизма и конкретику реализма, представила картину мира и, прежде всего, мира чувств, свойственных рубежу веков.

Стилю Климта, как и стилю Штрауса, присуща эклектика. Художник соединил прошлые и современный ему языки живописи, в частности, воспроизведя стилистику мозаик в технике импрессионизма. Карл Эмиль Шорске в своей книге «Вена на рубеже веков» пишет: «*молодые венцы в поисках вдохновения обращались к французским импрессионистам и бельгийским натуралистам, английским прерафаэлитам и представителям немецкого югендстиля*» [18, *282*]. Автор подчеркивал и использование греческих символов, в результате чего его живопись получила *мифо-психологический* характер (термин Шорске [18, *290*]). В библейских персонажах легко узнаваемы реальные женщины, которых он портретировал (как уже говорилось,

Юдифь — это портрет Адели Блох-Бауэр). Библейские сюжеты и образы обрели в его живописи натуралистичность изображения. Исследователь творчества Климта И. Лисовец высказал следующую мысль: «*Эротика его картин показала актуальные для наступающей культуры доминанты внутреннего мира человека и ту новую форму чувственности, которая сформировалась к концу XIX в. По существу, речь может идти даже о новом эстетическом выражении пола, начатом живописью Густава Климта. Можно сказать, что в данном случае искусство точно представило публике и открытие в науке психологии, и ту особенность меняющейся культуры, которая станет в дальнейшем ее важнейшей, многообразно исследуемой и изображаемой чертой. Эротика вернулась в культуру в ее современном понимании благодаря живописи Густава Климта*» [19, *63*].

Все это созвучно стилю Р. Штрауса. Образ жены Потифара в балете представлен в стиле женских персонажей Климта. Та же раскрепощенность и свобода, телесность и чувственность, патологическая любовь и истерия, которые Штраус воплотил в «Саломее», нашли свое продолжение в «Иосифе».

Сюжет в балете изменен: жена Потифара кончает жизнь самоубийством — удушает себя жемчужным ожерельем. Этот мотив привнес уже Гофмансталь, для которого мотив смерти был чрезвычайно важен[32]. Творческий союз со Штраусом по своему значению сравним с тандемом Моцарт — Да Понте, тем более, что об этом говорил сам Р. Штраус[33]. Гофмансталь считал, что в момент смерти происходит анализ внутренних душевных процессов и возникает высшее творческое озарение. В его известном произведении «Смерть Тициана» 99-летний художник в предсмертные часы создает великие шедевры. Он пишет свое последнее полотно — картину «Пан». В балете героиня решает удушить себя жемчужным ожерельем, осознав греховность своих помыслов и поступков. Так глобальная идея Гофмансталя о том, что глубинный смысл вещей постигается предсмертным озарением, вновь получает свое воплощение.

Творческое сознание Гофмансталя было наполнено религиозными смыслами. *Божественное начало* — это все прекрасное, красота мира. Глубинное постижение красоты, с точки зрения поэта, возможно только на основе религиозного мировоззрения. Главный же мотив, приближающий данный сюжет к христианскому, связан с попыткой искушения праведника дьяволом, принявшим облик жены Потифара.

Стиль Гофмансталя представляет собой соотношение романтических, импрессионистических, символических и экспрессионистских элементов, но более всего художник был романтиком. В своей поэзии Гофмансталь воплотил рафинированные ощущения, упоение тончайшими и изысканными чувствами. Однако он романтик конца XIX века, и его разум рационалистич-

---

32 Исследователи творчества Гофмансталя И. Хаас и Д. Хофман отмечают, что уже в подростковом возрасте он начал писать стихи и короткие лирические драмы «*на столь грандиозные темы, как душа, жизнь, мечты и смерть*» [20, *40*].

33 Штраус шутливо называл Гофмансталя «*своим Да Понте*». Об этом пишет Д. Марек [17, *209*].

нее романтика начала и середины того же столетия, что проявилось в эстетском отношении к миру[34] — это также сближает его с Р. Штраусом[35]. Для Гофманнсталя либретто имело такую же литературную ценность, как и другие его произведения[36].

Сюжетная трактовка балета связана с *философскими* идеями XX века и прежде всего с направлением, получившим название «Философия жизни». Это течение в наибольшей степени развивалось в Германии, найдя отражение в трудах А. Бергсона, В. Дильтея, О. Шпенглера, в которых основными мотивами являются изучение культурных и психологических сторон жизни личности, человеческой судьбы, а также инстинктов и патологий. Ученые подчеркивают особое внимание последователей «философии жизни» к индивидуальному началу, а также к ярким историческим образам, в частности библейским, которые они стремятся превратить в жизненно реальные. Данному направлению посвящен труд Генриха Риккерта «Философия жизни», где первая глава носит название «Жизнь как модное понятие» [21, *274*]. Автор говорит о том, что под философией жизни следует понимать то, что «*она пытается при помощи самого понятия жизни, и только этого понятия построить целое миро- и жизнепонимание. Жизнь должна быть поставлена в центр мирового целого, и все, что приходится трактовать философии, должно быть относимо к жизни*» [там же]. Переходя в своих рассуждениях к искусству, Г. Риккерт высказывает следующее суждение: «*Внутреннее движение художника должно во всей непосредственности его переживания передаваться произведению или, вернее, посредством произведения*» [21, *277*]. Продолжение мысли Риккерта можно видеть в его высказывании: «*Эстетика требует живого искусства, философия религии живого Бога, даже логика требует живого мышления, и, наконец <…> принцип жизни проникает в "святая святых" философии, в метафизику*» [21, *280*]. Что касается той действительности, «*которой занимаются обыкновенные "науки", то она опускается по сравнению с пережитой жизнью до степени всего лишь явления <…>, имеющего второстепенное значение*» [там же].

Излишне говорить о том, что идеи «философии жизни» были включены в практику самой жизни, включая искусство.

Переплетение всех этих тенденций ощущается не только в трактовке сюжета, но в музыке и сценографии балета.

Что же собой представляет жанр балета? По всем признакам это хореографическая драма, получившая в XX веке мощное развитие. По мнению В. Холоповой, хореодрама утвердилась в 30–50 гг. XX века благодаря балетмейстерам Р. Захарову и Л. Лавровскому, развивавшим установки М. Фокина

---

34 Этому вопросу уделяет внимание О. Королькова [16, *66*].

35 Двух художников сближала и особая требовательность к исполнителям и дизайну спектаклей, который не должен был уступать современному изобразительному искусству. Об этом пишет Хайслер [10, *65*].

36 В статье И. Хааса и Д. Хофмана, посвященной Гофмансталю, подробно говорится об этом [20, *44*].

и А. Горского, а одним из первых в этом жанре был балет Прокофьева «Ромео и Джульетта» [22]. Однако явные признаки хореодрамы, бесспорно, присутствуют в балете «Легенда об Иосифе».

К наиболее существенным особенностям хореодрамы, согласно классификации В. Холоповой, относятся следующие: действенная хореография, индивидуальность пластических портретов героев, одновременно включающих драматическую игру, изменившаяся по сравнению с классическим спектаклем роль кордебалета, включенного в действие, соединение танца и пантомимы. Части балета по своей содержательной активности представлены не «вариациями», «pas de deux», pas de trois», а хореографическим монологом (в данном случае Иосифа, жены Потифара), дуэтом (тех же персонажей), трио (тех же персонажей и Ангела), массовой сценой (танцами невольниц, борцов). К сказанному следует добавить яркое выражение эмоций, являющихся главной драматической идеей балета, интенсивность сквозного развития, широкую трактовку лейтмотивов, их драматизацию в процессе развития. Нет сомнений в том, что перед нами хореографический спектакль, приближенный к драматической пьесе.

Как уже отмечалось, эти тенденции проявились задолго до появления знаменитого романа Томаса Манна «Иосиф и его братья». Вновь напрашивается вывод о первенстве Р. Штрауса и всех создателей «Легенды об Иосифе» в области трактовки библейского сюжета. С другой стороны, первенство проявилось и в жанровой трактовке балета. Хореографическая драма получила развитие в творчестве Прокофьева.

Вызывает недоумение факт неверной оценки балета современниками, называвших его декоративным, психологически неоснащенным, в то время как через библейский сюжет Штраус, Гофмансталь, Кесслер и все причастные к созданию и постановке лица создали мощное художественное высказывание, воплотив в нем важнейшие концепты своего времени. Но это уже проблема понимания, ошибочной оценки, которая требует отдельного исследования, хотя сам по себе ряд имен, принимавших участие в создании и постановке балета, может служить гарантией его высоких художественных достоинств.

Вместо заключения хочется предоставить слово исполнителям и знатокам творчества композитора. Вот несколько высказываний, принадлежащих известному оперному режиссеру *Клаусу Гуту*, поставившему целый ряд оперных спектаклей на музыку Рихарда Штрауса:

1. «*Если почитать письма Штрауса, то вырисовывается как будто бы фигура человека консервативного, патриархального, немножко старомодного. И вот такой человек вдруг делает что-то вопиюще анархичное. Такое ощущение, что тут два Штрауса, которые друг с другом воюют. Если сопоставлять его произведения с тем, что происходило в музыкальном мире одновременно, — ну Альбан Берг, например, — то Штраус, конечно, выглядит специфически. Но чем больше вы его слушаете и в него погружаетесь — тем больше замечаете, что он делает*

дикие, необычайные вещи по части гармонии в том числе. Но прячет их под формальной красотой. Так что налицо и анархист, и человек, который обращается с музыкальной традицией осторожно. Это невероятно интересно… »[37].

2. «*Штраус — один из моих самых любимых композиторов, и я его очень много ставил. Никогда не перестаю удивляться: в жизни он такой трезвый, приземленный, даже как будто несколько мещанский, но когда слушаешь его музыку, открывается вдруг столько знания человеческой психологии, прежде всего психологии женщины! Откуда в нем это? Если вслушаться, за музыкальными красотами Штрауса таятся опасные пропасти и бездны*» [там же].

3. «*Штраус — и это просто-таки загадочно — страшно много знает о внутреннем мире человека. Особенно женщины. Вот, скажем, я ставил его "Дафну". Эту оперу считают проходной, но я надеюсь, что мне удалось к ней привлечь внимание, которого она на самом деле заслуживает. Там ситуация в какой-то степени похожа на "Саломею": Дафна — тоже изначально чистый, полудетский персонаж, она тоже сталкивается с сексуальностью, тоже не вписывается в мир других. И эта конфликтность, эта трансформация изумительно вырисована. Или "Кавалер розы" — там другое: уже взрослая женщина чувствует, что ее жизнь переходит к иной стадии, и внутренне меняется. Неслучайно же слово "метаморфозы" в контексте штраусовского творчества такое важное — он умеет изобразить человека на грани большой внутренней перемены*»[38].

4. «*Штраус — автор, который дает лично мне очень много возможностей выразить себя. Это тот космос, в котором я сейчас нахожусь, и чувствую себя в нем уверенно. И это крайне важно в случае именно с Рихардом Штраусом, так как есть очень большая опасность остаться на поверхностном уровне произведения. А чем больше ты взаимодействуешь с ним, тем более проникаешь в его глубины*»[39].

5. *Мишель Кеннеди* полагает, что загадка композитора включает в себя противоречие энергичного, экстравертированного Штрауса-художника и флегматичного человека, напоминавшего «*преуспевающего банковского менеджера*»; скромный семьянин и художник, зависимый от собственной семьи и… «*ницшеанское погружение в искусство*» [25, 5].

Противоречивые черты личности Р. Штрауса — тема, давно обсуждаемая музыковедами. Возможно, неверная оценка балета имеет к этому прямое отношение. Критики мыслили стереотипно, не учитывая двойственность личности композитора.

* * *

По количеству спектаклей «Легенда об Иосифе» является самым исполняемым балетом в Австрии. В венской *Staatsoper* он продержался более 50 лет.

---

37 Цит. по: [23, *11*].
38 Цит. по: [23, *11*].
39 Цит. по: [24].

В настоящее время спектакль существует в разных версиях. 150-летний юбилей со дня рождения Р. Штрауса отметили постановкой «Легенды об Иосифе» (2014) в Дрездене в хореографии С. Селис и возобновлением балета в *Wiener Staatsoper* в хореографии Джона Ноймайера в 2015 году.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Беспалова Е.* «Легенда об Иосифе» — балет антрепризы Дягилева // Вопросы театра. — 2020. — № 2. — С. 252–278.
2. *Беспалова Е.* «Синий бог» — балет антрепризы Дягилева // Вопросы театра. —2018. — № 2. — С. 287–309.
3. *Краузе Э.* Рихард Штраус. Образ и творчество. — Москва: Госмузиздат, 1961. — 611 с.
4. *Prendergast Ryan M*. Stage Collaborators // Richard Strauss in Context. Cambridge University Press, 2020. — P. 59–67.
5. *Костерева О.* Феномен новаторства в «Золотом веке» «Русского балета» С. Дягилева (1909–1914 гг.) // Новый исторический вестник. — 2001. — № 5. — С. 108–116.
6. *Стогний И.* Модусы интертекстуальности в музыке // Musicus. — СПб. — 2011. — № 3–4. С. 28–33.
7. *Стогний И.*, *Москвина О.* Симфоническая поэма: от Ф. Листа к Р. Штраусу // Ф. Лист. По прочтении гения: сборник статей по материалам Международной научно-практической конференции (16–18 февраля 2012 г.) / РГПУ им. А. И. Герцена, Институт музыки, театра и хореографии; науч. ред. и сост. Г. П. Овсянкина, М. Р. Чёрная. — СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. — С. 61–69.
8. *Манн Т*. Иосиф и его братья. Доклад // Собрание сочинений в 10-ти томах. Т. 9. Статьи. — Москва: Худож. лит., 1960. — С. 172–191.
9. *Holden Raymond*. In Performance // Richard Strauss in Context. Cambridge University Press, 2020. — P. 302–310.
10. *Heisler Wayne Jr*. The Ballet Collaborations of Richard Strauss. — University of Rochester Press, 2009. — 345 p.
11. *Bryan Gilli*am The Life of Richard Strauss. — Cambridge University Press, 1999. — 193 p.
12. *Бычков Ю*. По стопам Томаса Манна: вопросы музыкальной эстетики в романе «Доктор Фаустус» // Вопросы музыкознания. Теория. История. Методика. — Москва: МГИМ им. А. Г. Шнитке, 2008.
13. *Власова Н*. Шёнберг остался крайне недоволен «Доктором Фаустусом» Томаса Манна. — URL: https://gorky.media/context/shyonberg-ostalsya-krajne-nedovolen-doktorom-faustusom-tomasa-manna/ (дата обращения 15.08.2021 г.).
14. *Манн Т*. Фрейд и будущее. Доклад // Иностранная литература. — № 6. — 1996. — С. 195–208.
15. *Цветков Ю.* Поэтология молодого Гуго фон Гофмансталя // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Филология. — 2000. — № 1. — С. 54–68.
16. *Королькова О*. Романтическая проблематика в лирике Гуго фон Гофмансталя // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. — 1988. — № 3. — С. 63–69.
17. *Марек Д.* Рихард Штраус: Последний романтик. — Москва: Центрполиграф, 2002. — 398 с.
18. *Шорске К*. Густав Климт: живопись и кризис либерального эго // Вена на рубеже веков. Пер. с англ. под ред. М. Рейзина. — СПб: изд-во им. Н. И. Новикова, 2001. — 512 с.
19. *Лисовец И*. Живопись Густава Климта в культуре рубежа XIX–XX вв. и начала XXI в.: секрет успеха // Известия Уральского федерального университета. Серия 3. Общественные науки. — 2015. — № 1 (137). — С. 59–66.
20. *Haase Ingeborg* and *Hoffmann Dirk*. Hofmannsthal // Richard Strauss in Context. — Cambridge University Press. — 2020. — P. 39–49.

21. *Риккерт Г.* Философия жизни.1920. — Киев: Ника-Центр, Вист-СК, 1998. — С. 269–442.
22. *Холопова В.* Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. 2-е изд., испр. — СПб.: Лань, 2001. — 496 с.
23. *Ходнев С.* Клаус Гут о своей «Саломее» в Большом театре // Газета «Коммерсантъ». — № 32 от 25.02.2021. — С. 11.
24. *Бабалова* М. «Саломея» без границ. Знаменитый режиссер Клаус Гут поставил в Большом театре оперу Рихарда Штрауса // Российская газета RGRU. — № 42(8393) от 01.03.2021.
25. *Kennedy Michael.* Richard Strauss: Man, Musician, Enigma. Cambridge University Press. — 1999. — 451 p.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

И. С. Стогний — доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных, главный редактор журнала «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных».

REFERENCES

1. *Bespalova E.* "Legenda ob Iosife" — balet antreprizy Djagileva // Voprosy teatra [Bespalova E. "The Legend of Joseph" — ballet of Diaghilev's entreprise // Theater issues]. 2020. № 2. P. 252–278.
2. *Bespalova E.* "Sinij bog" — balet antreprizy Djagileva // Voprosy teatra [Bespalova E. "Blue God" — ballet of Diaghilev's entreprise // Theater issues]. 2018. № 2. P. 287–309.
3. *Krauze `E.* Rihard Shtraus. Obraz i tvorchestvo [Krause E. Richard Strauss. Image and creativity]. Moscow: Gosmuzizdat, 1961. 611 p.
4. *Prendergast Ryan M.* Stage Collaborators // Richard Strauss in Context. Cambridge University Press. 2020. P. 59–67.
5. *Kostereva O.* Fenomen novatorstva v "Zolotom veke" "Russkogo baleta" S. Djagileva (1909–1914 gg) // Novyj istoricheskij vestnik [Kostereva O. The phenomenon of innovation in the "Golden Age" of the "Russian Ballet" by S. Diaghilev (1909–1914) // New Historical Bulletin]. 2001. № 5. P. 108–116.
6. *Stognij I.* Modusy intertekstual'nosti v muzyke // Musicus [Stogniy I. Modes of intertextuality in music // Musicus.]. SPb. № 3–4. 2011. P. 28–33
7. *Stognij I., Moskvina* O. Simfonicheskaja po`ema: ot F. Lista k R. Shtrausu // F. List. Po prochtenii genija: sbornik statej po materialam Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferentsii (16–18 fevralja 2012) / RGPU im. A. I. Gertsena, Institut muzyki, teatra i horeografii; nauch. red. i sost. G. P. Ovsjankina, M. R. Chjornaja. [Stogniy I., Moskvina O. Symphonic poem: from F. Liszt to R. Strauss // F. Liszt. After reading the genius: a collection of articles based on the materials of the International Scientific and Practical Conference (February 16–18, 2012) / A. I. Herzen State Pedagogical University, Institute of Music, Theater and Choreography; scientific ed. and comp. G. P. Ovsyankina, M. R. Chernaya. St. Petersburg: A. I. Herzen State Pedagogical University], 2013. P. 61–69.
8. *Mann T.* Iosif i ego brat'ja. Doklad // Sobranie sochinenij v 10-ti tomah. T. 9. [Mann T. Joseph and his brothers. Report // Collected works in 10 volumes. Vol. 9]. Moscow: Hudozh. lit. 1960. P. 172–191.
9. *Holden Raymond.* In Performance // Richard Strauss in Context. Cambridge University Press. 2020. P. 302–310.
10. *Heisler Wayne Jr.* The Ballet Collaborations of Richard Strauss. University of Rochester Press, 2009. 345 p.
11. *Bryan Gilliam.* The Life of Richard Strauss. Cambridge University Press, 1999. 193 p.
12. *Bychkov Ju.* Po stopam Tomasa Manna: voprosy muzykal'noj `estetiki v romane "Doktor Faustus" // Voprosy muzykoznanija. Teorija. Istorija. Metodika [Bychkov Yu. Following in the footsteps of Thomas Mann: questions of musical aesthetics in the novel "Doctor Faustus" // Questions of musicology. Theory. History. Methodology]. Moscow: MGIM im. A. G. Shnitke, 2008.

13. *Vlasova N.* Shjonberg ostalsja krajne nedovolen "Doktorom Faustusom" Tomasa Manna [Vlasova N. Schoenberg was extremely dissatisfied with Thomas Mann's "Dr. Faustus"].URL: https://gorky.media/context/shyonberg-ostalsya-krajne-nedovolen-doktorom-faustusom-tomasa-manna/ (accessed 15.08.2021).
14. *Mann T.* Frejd i buduschee. Doklad // Inostrannaja literatura [Mann T. Freud and the future. Report // Foreign literature]. № 6, 1996. P. 195–208.
15. *Tsvetkov Ju.* Po`etologija molodogo Gugo fon Gofmanstalja // Vestnik Ivanovskogo gosudarstvennogo universiteta [Tsvetkov Yu. The Poetology of the young Hugo von Hofmannsthal // Bulletin of the Ivanovo State University]. The series "Philology". № 1. 2000. P. 54-68.
16. *Korol'kova O*. Romanticheskaja problematika v lirike Gugo fon Gofmanstalja // Vestnik MGU. Ser. 9. Filologija [Korolkova O. Romantic problems in the lyrics of Hugo von Hofmannsthal // Bulletin of Moscow State University. The series "Philology"]. 1988. № 3. P. 63–69.
17. *Marek D*. Rihard Shtraus: Poslednij [Marek D. Richard Strauss: The Last Romantic]. Moscow: Tsentrpoligraf, 2002. 398 p.
18. *Shorske K.* Gustav Klimt: zhivopis' i krizis liberal'nogo `ego // Vena na rubezhe vekov. Per. s angl. pod red. M. Rejzina [Shorske K. Gustav Klimt: Painting and the crisis of the Liberal ego // Vienna at the turn of the century. Translated from English. edited by M. Reizin]. SPb: izd-vo im. N. I. Novikova, 2001. 512 p.
19. *Lisovets I.* Zhivopis' Gustava Klimta v kul'ture rubezha XIX–XX vv. i nachala XXI v.: sekret uspeha // Izvestija Ural'skogo federal'nogo universiteta. Ser. 3. Obschestvennye nauki [Lisovets I. Gustav Klimt's painting in the culture of the turn of the XIX–XX centuries and the beginning of the XXI century: the secret of success // Proceedings of the Ural Federal University. Ser. 3. Social Sciences]. 2015. № 1 (137). P. 59–66.
20. *Haase Ingeborg* and *Hoffmann Dirk*. Hofmannsthal // Richard Strauss in Context. Cambridge University Press. 2020. P. 39–49.
21. *Rikkert G*. Filosofija zhizni.1920 [Rickert G. Philosophy of Life.1920]. Kiev: Nika-Tsentr, Vist-SK, 1998. P. 269–442.
22. *Holopova V*. Formy muzykal'nyh proizvedenij. Uchebnoe posobie. 2-e izd., ispr. [Kholopova V. Forms of musical works. A study guide. 2nd ed., ispr]. SPb.: Lan', 2001. 496 p.
23. *Hodnev S*. Klaus Gut o svoej "Salomee" v Bol'shom teatre // Gazeta "Kommersant" [Khodnev S. Klaus Gut on his "Salome" at the Bolshoi Theater // Kommersant newspaper]. №32. 25.02.2021. P. 11.
24. *Babalova M*. "Salomeja" bez granits. Znamenityj rezhisser Klaus Gut postavil v Bol'shom teatre operu Riharda Shtrausa // Rossijskaja gazeta RGRU [Babalova M. "Salome" without borders. The famous director Klaus Gut staged an opera by Richard Strauss at the Bolshoi Theatre // Russian newspaper RGRU]. № 42(8393). 01.03.2021.
25. *Kennedy Michael* Richard Strauss: Man, Musician, Enigma. Cambridge University Press. 1999. 451 p.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Irina S. Stogniy — Dr.Sci.(Arts), Professor of Gnesin Russian Academy of Music, Editor-in-chief of the journal "Scholary papers of Gnesin Russian Academy of Music".

Поступила в редакцию / Received: 14.11.2023
Одобрена после рецензирования / Revised: 05.12.2023
Принята к публикации / Accepted: 09.01.2023