**РОМАНТИЧЕСКАЯ ОПЕРА «УНДИНА» Э.Т.А. ГОФМАНА**

[**Наталия Антипова**](https://web.archive.org/web/20161031011023/http:/www.21israel-music.com:80/Our_authors.htm#NAN)

В истории немецкого романтизма есть целый ряд удивительных и загадочных личностей, чьё творчество окутано множеством загадок и тайн. Среди них – уникальная по своему универсализму фигура Э.Т.А. Гоф­ма­на. Он из­вес­тен как пи­са­тель, му­зы­каль­ный кри­тик, фи­ло­соф ис­кус­ст­ва, художник, создававший эскизы декораций и костюмов к собственным операм, мастер карикатуры, музыкант и ком­по­зи­тор – и всё это в одном лице.

Ис­кус­ст­во Гоф­ма­на по­влия­ло на це­лое по­ко­ле­ние писателей, художников, му­зы­кан­тов. Ув­ле­че­ние Но­дье твор­че­ст­вом не­­ме­цк­ого ро­ман­ти­ка на не­сколь­ко лет пред­вос­хи­ти­ло по­все­ме­ст­ный ин­те­рес к Гоф­ма­ну во Фран­ции. «Де­мо­ни­че­ские хо­ро­во­ды» его ли­те­ра­тур­ных работ будоражили во­об­ра­же­­ние Баль­за­ка, опуб­ли­ко­­ва­вшего свою но­вел­лу «Элик­сир дол­го­ле­тия» под ви­дом пе­ре­во­да гоф­ма­нов­­ского про­из­ве­де­ния, Бод­ле­ра, ви­дев­ше­го в бо­же­ст­­ве­н­ном Крейс­ле­ре «не­что, вро­де оп­рав­да­ния соб­ст­вен­ной склон­но­сти к смут­­н­ому и при­чуд­ли­­в­ому». Влияние Гоф­ма­на от­ра­зи­лось на фор­ми­ро­ва­нии ав­тор­ско­го сти­ля Н. Гоголя, Э. По, Дж. Байрона, Ф. Ниц­ше, Т. Ман­на, Г. Гес­се.**[[1]](#footnote-1)** Его сочинениями интересовались крупнейшие композиторы XIX-XX веков. Среди них – столь разные и не похожие друг на друга: Шуман и Адан, Вагнер и Брамс, Оффенбах и Чайковский, Бузони и Хиндемит; и т.д.**[[2]](#footnote-2)**

Мир гоф­ма­нов­ско­го твор­че­ст­ва – это це­поч­ка чудесных пре­вра­ще­ний, рас­кры­ваю­щая таинственные лабиринты бытия и восходящая к принципу романтического «двое­ми­рия». Ус­лов­ная ре­аль­ность его произведений грани­чит с ир­ре­аль­но­стью, а ре­аль­ное и сверхъ­ес­те­ст­вен­ное пред­ста­ют в не­рас­тор­жи­мом един­ст­ве. Об­ра­зы обо­их ло­ку­сов взаи­мо­за­ме­ня­ют­ся, сво­бод­но и абсолютно естественно «пе­ре­ме­ща­ясь» из од­но­го пространства в дру­гое. Опе­ри­ро­ва­ние «сис­те­мой двойников» про­яви­лось не толь­ко в ли­те­ра­тур­ных ра­бо­тах Гоф­ма­на («Жи­тей­ские воз­зре­ния ко­та Мур­ра», «Пе­соч­ный че­ло­век», «Элик­си­ры Са­та­ны»), но и в его му­зы­ке (опе­ра «Ун­ди­на»).

В по­все­днев­ной жиз­ни бес­по­кой­ст­во у Гоф­ма­на вы­зы­ва­ла идея, став­шая для не­го «не­зыб­ле­мой ак­сио­мой»: «Ес­ли че­ло­ве­ку де­ла­ют доб­ро, то и зло не­пре­мен­но под­сте­ре­га­ет его в за­са­де» [4, *277*], – пи­шет Ю. Э. Хит­циг, друг пи­са­те­ля. Гоф­ман «чёр­та по­ми­нал кста­ти и не­кста­ти, и мно­гое в его про­из­ве­де­ни­ях про­яс­ня­ет­ся бла­го­да­ря та­кой ве­ре, – про­дол­жа­ет ав­тор. – Его веч­но пре­сле­до­ва­ло пред­чув­ст­вие тай­ных ужа­сов, ко­то­рые мо­гут во­рвать­ся в жизнь; двой­ни­ков, все­воз­мож­ных жут­ких при­зра­ков он в са­мом де­ле ви­дел пе­ред со­бою, опи­сы­вая их» [4, *278*].

Со­мни­тель­ная сфе­ра жут­ко­го и сверх­чув­ст­вен­но­го, при­ста­ни­ще со­мнам­бул и двой­ни­ков бы­ла из­люб­лен­ной об­ла­стью ро­ман­ти­ков. Уче­ник Шел­лин­га, Г. Шу­берт, под­роб­но пи­сал об этом в тру­де «О тём­ной сто­ро­не ес­те­ст­вен­ных на­ук». В про­из­ве­де­ни­ях, поя­вив­ших­ся в это историческое вре­мя, мно­жи­лись при­ме­ты фа­та­лиз­ма и мис­ти­циз­ма, обострился интерес к «тём­ным сто­ро­нам» че­ло­ве­че­ско­го соз­на­ния и бы­тия. Кро­ме работ Шел­лин­га и Г. Шу­бер­та, Гоф­ман изу­чал «псев­до­на­уч­ные трак­та­ты» Мес­ме­ра, Клу­ге и Рей­ля, в ко­то­рых ощу­щал­ся рез­кий по­во­рот к «ан­ти­ис­то­риз­му, к ро­ман­ти­че­ско­му бег­ст­ву от ми­ра» [4, *214*]. Известно, что в начале XIX века в моду вошли «способы лечить внушением, гипнозом» [1, *33*]. Эти идеи оказались невероятно популярными в роман­тических кругах. Не удивительно, что в сочинениях Гофмана мы встречаем множество врачей-гипнотизёров.

А тем временем ве­ка вра­чи Ф. Мар­кус и Ф. Шпей­ер по­зна­ко­ми­ли бу­ду­ще­го ав­то­ра «Маг­не­ти­зё­ра» и «Элик­си­ров Са­та­ны», об­ла­дав­ше­го пре­дель­но эк­заль­ти­ро­ван­ной пси­хи­кой, с яв­ле­ния­ми «со­мнам­бу­лиз­ма и маг­не­тиз­ма». Как и дру­гие ро­ман­ти­ки, он из­влёк твор­че­ские им­пуль­сы из трак­та­тов та­ко­го ро­да; в ре­зуль­та­те по­вес­ти и рас­ска­зы, воз­ник­шие не без влия­ния по­доб­ных со­чи­не­ний, при­нес­ли ему ре­пу­та­цию «при­зрач­но­го Гоф­ма­на».В та­ком ам­п­луа «он поч­ти сто­ле­тие бро­дил по мно­го­чис­лен­ным кур­сам ис­то­рии ли­те­ра­ту­ры» [4, *21*]. Именно поэтому, вплоть до на­стоя­ще­го вре­ме­ни Гоф­ман предстает как пи­са­тель-фан­таст, меч­та­тель, соз­дав­ший ил­лю­зор­ный «не­зем­ной мир, со­ткан­ный из ту­ма­на и грёз, на­се­лён­ный фан­та­сти­че­ски­ми фи­гу­ра­ми» [10, *441*], ме­ха­ни­че­ски­ми кук­ла­ми-ав­то­ма­та­ми, двой­ни­ка­ми, фан­то­ма­ми.

Н.Я. Берковский пишет: «Кто такой двойник? Бук­валь­ное повто­рение одного человека другим. Кто такой двойник у Гофмана? Это фено­мен обезличенной жизни... Абсолютно заменимое лицо» [1, *110*]. Однако Гоф­ман по­ла­гал, что у не­го действительно есть двой­ник. По­доб­но­го мне­ния при­дер­жи­вал­ся и друг пи­са­те­ля Л. Дев­ри­ент, бер­лин­ский ак­тер, мас­тер­ст­во  ко­то­ро­го, по мне­нию со­вре­мен­ни­ков, бы­ло не­ис­чер­пае­мым. К. Гюн­цель крас­но­ре­чи­во ха­рак­те­ри­зу­ет его сценические пе­ре­во­пло­ще­ния: «Се­го­дня он иг­рал ко­ро­ля Ли­ра, а зав­тра Фаль­ста­фа, во­пло­щая оба ха­рак­те­ра с та­кой сте­пе­нью че­ло­ве­че­ской дос­то­вер­но­сти, ка­кую вряд ли ви­де­ла с тех пор не­мец­кая сце­на. В бес­пре­дель­ной сво­ей пре­дан­но­сти ис­кус­ст­ву, – про­дол­жа­ет ав­тор, – он как бы во­пло­щал ***гоф­ма­нов­ский иде­ал ху­дож­ни­ка*** (вы­де­ле­но мной. – *Н.А*.), ко­то­ро­му под­вла­ст­ны все че­ло­ве­че­ские вы­си и глу­би­ны» [4, *249*].

Зачастую гоф­ма­нов­ское мыш­ле­ние неразрывно связано с му­зы­каль­ными  ас­со­циа­циями. Му­зы­ка, по Гоф­ма­ну – чу­дес­ный «пра­язык при­ро­ды»  –  час­то ста­но­вит­ся ос­но­вой сю­жет­ных линий его ли­те­ра­тур­ных ра­бот, а при­ча­ст­ность ге­ро­ев к та­ин­ст­вен­но­му ми­ру зву­ков ото­жде­ст­в­ля­ется им с высокой степенью духовности че­ло­ве­ка.Музыка пронизывает «Житейские воззрения кота Мурра» и «Крейслериану», новеллы об операх Глюка и Моцарта.**[[3]](#footnote-3)** Оригинальная интерпретация произведений венских классиков по­зво­ли­ли ав­то­ру, на­де­лён­но­му пыл­ким воображением, во­пло­тить известные сю­же­ты и со­бы­тия в со­вер­шен­но ином, призрачном све­те, где вы­мы­сел и ре­аль­ность настолько тесно переплелись, что ока­за­лись абсолютно не­от­де­ли­мы­ми друг от дру­га.

Если ли­те­ра­тур­ные ра­бо­ты, ка­ри­ка­ту­ры, ре­цен­зии Гоф­ма­на дос­та­точ­но из­вест­ны в куль­тур­ном по­ле ро­ман­тиз­ма, то на­сле­дие Гоф­ма­на-музыканта, композитора не поль­зу­ет­ся та­кой же по­пу­ляр­но­стью. Между тем Гофман прекрасно пел и был мульти-инструменталистом: он играл на органе, скрипке и фортепиано; с 18 лет сам давал уроки музыки.

В начале 1800-х годов появились его первые музыкальные сочинения: фортепианные сонаты, квинтет для двух скрипок, альта, виолончели и арфы, целый ряд произведений для музыкального театра. Среди них: «Маска» (1799), «Фаустина» (1803), «Весёлые музыканты» (1805), «Любовь и ревность» (1807), «Напиток бессмертия» (1808), «Дирна» (1809), «Аврора» (1811) и др. Вы­ска­зы­ва­ние Гоф­ма­на абсолютно точно рас­кры­ва­ет алгоритм его творческих устремлений: «Я счи­таю ро­ман­ти­че­скую опе­ру един­ст­вен­но ис­тин­ной, по­то­му что му­зы­ка мо­жет чув­ст­во­вать се­бя до­ма толь­ко в цар­ст­ве ро­ман­тиз­ма» [4, *104*].

В си­лу ска­зан­но­го пред­став­ля­ет особый ин­те­рес мне­ние современного ис­сле­до­ва­те­ля: «Быть мо­жет, воз­ро­ж­де­нию гоф­ма­нов­ской му­зы­ки пре­пят­ст­ву­ет то об­стоя­тель­ст­во, что мы не мо­жем най­ти в ней ни­че­го по­хо­же­го на ге­ни­аль­ную, сме­лую фан­та­сти­ку, на при­чуд­ли­вую, гро­те­ско­вую под­виж­ность мыс­ли, ко­то­рые свой­ст­вен­ны Гоф­ма­ну-пи­са­те­лю. Се­го­дня она нам ка­жет­ся слиш­ком мир­ной, слиш­ком тра­ди­ци­он­ной, не­дос­та­точ­но са­мо­стоя­тель­ной» [5, *53-54*]. Дей­ст­ви­тель­но, в от­ли­чие от ли­те­ра­тур­ных со­чи­не­ний, в му­зы­каль­ных ком­по­зи­ци­ях  Гоф­ма­на, в том чис­ле, и в его «Ун­ди­не», зна­чи­тель­но уси­лен ли­ри­че­ский эле­мент.

Сказка Фридриха де ла Мотт Фуке была невероятно популярна в XIX веке. «У Фу­ке по­тря­­сала бо­га­тая, уст­рем­лен­ная в од­ну точ­ку фан­та­зия, свя­зан­ная с ры­цар­ски-че­ст­ной от­да­чей всех дру­гих ду­хов­ных сил, это и де­ла­ло его Дон Ки­хо­том ро­ман­тиз­ма», — пи­шет Эй­хен­­дорф [11, *427*]. Гёте, по­зна­ко­мив­ший­ся с «Ун­ди­ной» во фран­цуз­ском пе­­р­е­воде, в одной из бесед с Эк­кер­ма­ном сказал: «Ес­ли вы хо­ти­те со­ста­вить се­бе о Фу­ке хорошее мнение, про­чтите его „Ун­ди­ну", которая дей­ст­ви­тель­но очень мила» [12, *240*]. В. Скотт на­шел в ней «про­ник­но­вен­ный по­каз че­ло­ве­че­ских стра­да­ний, Э. По – луч­ший из воз­мож­ных об­раз­­цов идеа­ла пре­крас­но­го» [11, *429*]. В по­след­ний ве­чер сво­ей жиз­ни Р. Ваг­нер чи­тал «Ун­ди­ну» в кру­гу близ­ких ему людей.

Насколько Гофман проникся волшебной атмосферой сказки Фуке, сви­де­тель­ствуют его письмо к другу, Ю. Э. Хит­ци­гу. Бамберг, ию­ль 1812 года: «Бу­ря, дождь, во­да, сте­каю­­щая по­то­ка­ми, по­сто­ян­но на­по­ми­на­ли мне о дя­дюш­ке Кю­ле­бор­не, ко­то­ро­го я из сво­его го­ти­че­ско­го ок­на гром­ким го­ло­сом при­зы­вал ус­по­ко­ить­ся, а так как он гро­хо­чет не­чле­но­­ра­здел­ьно и с ним не по­го­во­ришь, я за­те­ял под­чи­нить его се­бе при по­мо­щи хит­рых штук, ко­то­рые на­зы­ва­ют­ся но­та­ми. “Ун­ди­на” долж­на дать мне ве­ли­ко­леп­ный ма­те­ри­ал для опе­ры» [11, *429*].

Согласие Фуке стать его либреттистом окрылило Гофмана, привело в невероятный восторг. Об этом так же свидетельствуют строки его письма (август 1812): «Не мо­гу вы­ра­зить сло­ва­ми, как я, чи­тая, мечтал… во­пло­тить глу­бо­кую сущ­ность ро­ман­­т­ич­еских пер­со­на­жей в зву­ках, по-на­стоя­ще­му про­ник­нуть в их пол­ную тай­ны при­ро­ду и по­знать её... День и ночь ви­жу и слы­шу я ми­лую Ун­ди­ну, ро­ко­чу­ще­го Кю­ле­бор­на, бли­ста­­тел­ьн­ого Хульд­бран­да, и, про­сти­те, гос­по­дин ба­рон, мне не тер­пит­ся на­чать пи­сать му­­з­ыку!»  [11, *430*].

Сю­жет опе­ры Гоф­ма­на ти­пич­но ро­ман­ти­че­ский: кон­траст фан­та­сти­че­ско­й и ре­аль­но­й сфер обусловлен самой ло­ги­кой двое­ми­рия. Об­раз Ун­дины, до­че­ри во­дя­ных ду­хов, тес­но свя­за­н с эс­те­ти­кой вре­ме­ни. В не­драх ро­ман­ти­че­ской по­эзии, впи­тав­шей раз­лич­ные эле­мен­ты фольк­ло­ра, на­пол­нен­ной тай­на­ми старинных ска­за­ний и ле­генд, по­яв­ля­ет­ся це­лая ве­ре­ни­ца об­во­ро­жи­тель­но-пре­крас­ных ге­ро­инь. Сре­ди них оча­ро­ва­тель­ные ру­сал­ки и мор­ские ца­рев­ны, за­га­доч­ные ун­ди­ны. Им по­свя­ще­ны воз­вы­шен­ные стро­ки К. Брен­та­но, И. Эй­хен­дор­фа, Г. Гей­не и т.д. В му­зы­каль­ное по­ле  ро­ман­тиз­ма об­ра­зы та­ко­го пла­на про­ник­ли вме­сте с ко­лы­бель­ной Ру­сал­ки из опе­ры К.М. Ве­бе­ра «Обе­рон» (II акт), ро­ман­са­ми Р. Шу­ма­на «Лес­ной раз­го­вор» (Эй­хен­дорф), «Ло­ре­ле­ей» Ф. Лис­та (Г. Гей­не), поз­же соз­дав­ше­го фор­те­пи­ан­ную транс­крип­цию сочинения.**[[4]](#footnote-4)** По­след­ние го­ды жиз­ни Ф. Мен­дель­сон по­свя­тил ра­бо­те над од­но­имен­ной опе­рой, а об­раз дру­гой феи-ру­сал­ки изо­бра­жён им в кон­церт­ной увер­тю­ре «Пре­крас­ная Ме­лу­зи­на». У. Бен­нет на­пи­сал увер­тю­ры «На­яды» и «Лес­ные ним­фы», а Р. Ваг­нер соз­дал жи­во­пис­ные кар­ти­ны Рей­на и его прекрасных до­че­рей, в сво­ей тет­ра­ло­гии.

Не случайно Л. Ки­рил­ли­на на­зы­вает ру­сал­ку «эмб­ле­мой ро­ман­ти­че­ско­го XIX ве­ка». По мне­нию исследователя, «ни в ка­кую дру­гую эпо­ху этот сим­вол не имел столь важ­но­го зна­че­ния для ев­ро­пей­ской куль­ту­ры. За ним стоя­ла не про­сто мо­да, а по­треб­ность эпо­хи вы­ра­зить не­что су­ще­ст­вен­ное для се­бя и от­нюдь не свой­ст­вен­ное дру­гим вре­ме­нам» [6, *60*]. Еще в конце XVIII века успех сопутствовал «романтической комической народной сказке с музыкой и пением по народному сказанию» - «Дунайской русалке» Ф. Кауэра и К. Хенслера.

Впоследствии к сказ­ке Фу­ке об­ра­ща­лись и дру­гие не­мец­кие ком­по­зи­то­ры – И. Зейф­рид (1817, Ве­на), К. Гирш­нер (1837, Дан­цинг), А. Лорт­цинг (1845, Ма­где­бург).**[[5]](#footnote-5)** Пе­ре­ос­мыс­лен­ный сю­жет «Ун­ди­ны» фи­гу­ри­ру­ет в ино­на­цио­наль­ной куль­тур­ной тра­ди­ции: в од­но­имен­ной опе­ре А. Льво­ва (либ­рет­то В. Сол­ло­гу­ба по сказ­ке Ф. Фу­ке в пе­ре­во­де В. Жу­ков­ско­го), П.И. Чай­ков­ско­го (пар­ти­ту­ра унич­то­же­на ком­по­зи­то­ром), отчасти «Ру­сал­ке» А.С. Дар­го­мы­ско­го и А. Двор­жа­ка, «Снегурочке» Н.А. Римского-Корсакова.  Более того, по мысли И. Бэл­зы, «сю­жет “Ун­ди­ны” – сво­его ро­да об­раз­но-смы­сло­вая пред­те­ча “Три­ста­на” Р. Ваг­не­ра, где “Liebe” оз­на­ча­ло “Tod” (Liebestod)» [2, *119*].

В ка­ж­дом из на­зван­ных про­из­ве­де­ний при­сут­ст­ву­ет ин­ди­ви­ду­аль­ная трак­тов­ка об­раза  ге­рои­ни, ко­то­рая вос­хо­дит к на­цио­наль­ной спе­ци­фи­ке той или иной куль­ту­ры, ас­си­ми­ли­рую­щей фольк­лор­ные чер­ты ми­ро­вос­прия­тия «про­шло­го». Именно поэтому в XIX ве­ке Ун­ди­на ста­но­вит­ся цен­траль­ным ро­ман­ти­че­ским ми­фом о том, как че­ло­век и та­ин­ст­вен­ный дух «без­ус­пеш­но ис­ка­ли вос­со­еди­не­ния в сою­зе, осу­ще­ст­вившемся толь­ко после их смер­ти» [13, *282*]. Впро­чем, об­ра­ще­ние к сю­же­там и об­раз­ам та­ко­го пла­на мо­жет по­ка­зать­ся но­вым лишь на пер­вый взгляд.

В ан­тич­ной ми­фо­ло­гии свое­об­раз­ным ана­ло­гом об­раза Ун­ди­ны мож­но на­звать во­дя­ных нимф, на­яд. Как от­ме­ча­ет А. Ло­сев, «на­яды, или наи­ды (naides), мыс­ли­лись в гре­че­ской ми­фо­ло­ги­че­ской прак­ти­ке су­ще­ст­ва­ми бо­же­ст­вен­ны­ми, в од­ном ря­ду с хто­ни­че­ски­ми де­мо­на­ми», вак­ха­ми, са­ти­ра­ми, си­ле­на­ми. «Со­вер­шен­но оче­вид­но, – про­дол­жа­ет ис­сле­до­ва­тель, – что здесь под­чер­ки­ва­ет­ся связь нимф-на­яд с ир­ра­цио­наль­ны­ми си­ла­ми зем­ли. Не­ко­то­рые сви­де­тель­ст­ва пря­мо го­во­рят, что сло­во “ним­фа” и есть са­ма во­да» [7, *101-102*]. Во­да пред­ста­ёт свое­об­раз­ным «ат­ри­бу­том» нимф, ко­то­рые «не толь­ко ис­це­ля­ли че­ло­ве­ка и да­ва­ли ему выс­шую муд­рость, но и при­об­ща­ли его к ми­ру под­зем­ных глу­бин, к цар­ст­ву смер­ти, уми­раю­щей те­лес­ной ма­те­рии» [там же]. Ска­зан­ное по­зво­ля­ет про­вес­ти па­рал­ле­ли ме­ж­ду пер­со­на­жа­ми, во­вле­чён­ны­ми в сю­жет­ные кол­ли­зии опе­ры Гоф­ма­на, и античным мифом.

|  |  |
| --- | --- |
| *Ун­ди­на* | *На­яда* |
| *Кю­ле­борн,*  *во­дя­ные ду­хи* | *ир­ра­цио­наль­ные си­лы природы* |
| *Во­дя­ной*  *ис­точ­ник* | *Заб­ве­ние и Па­мять,*  *диа­лек­ти­че­ский син­тез Жиз­ни и Смер­ти*  *во­да Ле­ты и во­да Мне­мо­си­ны* |
| *По­яв­ле­ние Ун­ди­ны из фон­та­на (в фи­на­ле опе­ры); по­це­луй Хульд­бран­да, его смерть* | *При­об­ще­ние на­яда­ми че­ло­ве­ка к ми­ру под­зем­ных    глу­бин, к цар­ст­ву смер­ти* |

Либ­рет­то «Ун­ди­ны» Гоф­ма­на по­строе­но на ан­ти­те­зах. Цен­траль­ная ан­ти­те­за опе­ры про­смат­ри­ва­ет­ся ме­ж­ду фан­та­сти­че­ской сущ­но­стью Ун­ди­ны (её при­над­леж­но­стью субстанции воды) и че­ло­ве­че­ской – Хульд­бран­да и Бер­таль­ды. Ун­ди­на и Хульд­бранд лю­бят друг дру­га, од­на­ко ка­ж­дый тос­ку­ет по че­му-то не­дос­таю­ще­му своей собственной, внут­рен­ней при­ро­де, и по­то­му об­ре­чён на оди­но­че­ст­во – «чув­ст­во ни­ко­гда не за­пол­няю­щей­ся пус­то­ты» (К. Ве­бер). Лю­бовь к Хульд­бран­ду «рас­кол­до­вы­ва­ет», «оче­ло­ве­чи­ва­ет» Ун­ди­ну, по­ки­нув­шую цар­ст­во ду­хов. Не­спра­вед­ли­вость мир­ских за­ко­нов, не­ис­крен­ность лю­дей, предательство  возлюбленного за­став­ля­ют её вер­нуть­ся в ло­но при­ро­ды; на этом ма­ги­че­ский круг за­мы­ка­ет­ся.

И всё же фи­нал опе­ры не вос­при­ни­ма­ет­ся как пес­си­ми­сти­че­ский. Гоф­ман в двой­ном за­клю­чи­тель­ном хо­ре, «при­дав сло­вам “На по­кой от за­бот и рос­ко­ши зем­ной” – про­чув­ст­во­ван­ную серд­цем ме­ло­дию», сни­ма­ет ощу­ще­ние тра­ги­че­ско­го, «ос­тав­ля­ет чув­ст­во ве­ли­ко­го по­коя» [3, *83*]. Введение но­мера такого плана ас­со­ции­ру­ет­ся со «ста­рин­ной гре­че­ской тра­ди­ци­ей, по­ни­мав­шей вод­ных нимф как веч­ное ста­нов­ле­ние, ро­ж­де­ние, при­об­ще­ние к муд­ро­сти и бе­зу­мию, к жиз­ни и смер­ти» [7, *101-102*]. Более того, окончание опе­ры мо­жет по­слу­жить «на­ча­лом» абсолютно но­во­го сю­же­та, где воссо­еди­нится «с воз­люб­лен­ным и суп­ру­гом со­хра­нив­шая вер­ность мор­ская ца­рев­на» [4, *243*]. А это, как из­вест­но, один из по­эти­че­ских прин­ци­пов ми­фа: воз­мож­ность по­ве­ст­во­ва­ния с аб­со­лют­но про­из­воль­но­го фрагмента тек­ста.

После предательства Хульд­бранда Ун­ди­на воз­вра­ща­ет­ся в сти­хию озёр­ных ту­ма­нов и во­дя­ных ду­хов. В этот момент фатальный по­во­рот сю­же­та вновь от­сы­ла­ет к ми­фу. Со­глас­но Е. Ме­ле­тин­ско­му, «лю­бов­ная связь с ду­ха­ми час­то счи­та­лась ис­точ­ни­ком си­лы и уда­чи. Та­кую суп­ру­гу-ду­ха-хра­ни­те­ля, – про­дол­жа­ет ис­сле­до­ва­тель, – ге­рой обыч­но по­лу­ча­ет, по­хи­тив ее оде­ж­ду во вре­мя ку­па­ния и т.д. (ля­гуш­ка-ца­рев­на, ца­рев­на-ле­бедь), *а те­ря­ет, на­ру­шив брач­ное та­бу, на­звав ее имя, об­ру­гав ее*» [8, *12*]. В подтверждение мысли учёного назовём сюжеты «Амура и Психеи» Лафонтена, «Сказки о прекрасной Мелузине» К. Крёйцера и Ф. Мендельсона, «Лоэнгрина» Р. Вагнера.

Как и в ли­те­ра­тур­ных со­чи­не­ни­ях, в «Ун­ди­не» Гоф­ман вво­дит свое­об­раз­ную «сис­те­му двойников». Это ка­са­ет­ся па­ры ге­ро­инь: Ун­ди­ны, при­над­ле­жа­щей обо­им ми­рам, и Бер­таль­ды – её зем­но­го ана­ло­га.**[[6]](#footnote-6)** Ун­ди­на и Бер­таль­да как бы ото­жде­ст­в­ля­ют­ся в ду­эте-со­гла­сии (II ак­т), где Бер­таль­да предстает в ка­че­ст­ве «двой­ни­ка» Ун­ди­ны. Именно поэтому Хульд­бранд не в со­стоя­нии сде­лать ме­ж­ду ни­ми окон­ча­тель­ный вы­бор. Наиболее ярко в музыке это проявилось в лю­бов­ных сце­нах, что обусловило возникновение аллюзии на опер­но-ро­ман­ный лю­бов­ный тре­уголь­ни­к.

Вместе с тем, про­ти­во­пос­тав­ляя об­ра­зы Ун­ди­ны и Бер­таль­ды, ком­по­зи­тор сле­ду­ет сло­жив­ше­му­ся опер­но­му ка­но­ну, сопрягая тип ли­ри­че­ской арии (№ 10) и арии, ус­лов­но, ге­рои­че­ско­го пла­на (№ 16). Обе арии объ­е­ди­ня­ют­ся осо­бой ат­мо­сфе­рой ожи­да­ния, фор­ми­руя ро­ман­ти­че­скую сфе­ру том­ле­ния. Ария Бер­таль­ды пред­ва­ря­ет­ся ор­ке­ст­ро­вым эпи­зо­дом, вос­про­из­во­дя­щим ти­по­вую се­ман­ти­че­скую оп­по­зи­цию – фор­му­лу опер­но-сим­фо­ни­че­ской му­зы­ки: диа­ло­гом «ро­ко­вых» уни­со­нов (marcato, зву­ча­ние низ­ких струн­ных) и экс­прес­сив­ных ин­то­на­ций скри­пок, вос­хо­дя­щих к ари­ям lamento. Одновременно зву­ча­ние хо­ра­ла ме­ди (вал­тор­ны) в кон­тра­ст­ном тем­пе Adagio вос­при­ни­мается как своеобразное «memеnto mori». Дан­ный ин­то­на­ци­он­ный ком­плекс, об­ра­щен­ный к сфе­ре пред­чув­ст­вий, тос­ки, том­ле­ния (Sеhnsucht), в ко­неч­ном сче­те – ожидания (Erwartung), во мно­гом оп­ре­де­ля­ет эмо­цио­наль­ное на­кло­не­ние об­раза зем­ной ге­рои­ни, со­об­щая ему пси­хо­ло­ги­че­ский под­текст. Важ­но под­черк­нуть, что хо­раль­ный эпи­зод пред­став­ля­ет со­бой мо­ди­фи­ци­ро­ван­ный, ост­ра­нён­ный ва­ри­ант «мо­ти­ва клят­вы» Хульд­бран­да из фи­на­ла I ак­та (клят­вы верности Ундине, ко­то­рую он впо­след­ст­вии вероломно на­ру­ша­ет).

Ария Ун­ди­ны от­кры­ва­ет­ся solo го­боя в диа­па­зо­не ма­лой но­ны (тембр го­боя также со­про­во­ж­да­ет це­лый ряд ли­ри­че­ских оперных ге­ро­инь – Рёз­хен Шпо­ра, Силь­ва­ну, Ага­ту и Эв­ри­ан­ту Ве­бе­ра, Маль­ви­ну Марш­не­ра, Ун­ди­ну Лорт­цин­га)**[[7]](#footnote-7)**. Гоф­ман из­бе­га­ет по­ка­за то­ни­ки, ос­та­ва­ясь це­ли­ком в сфере до­ми­нан­то­вых гар­мо­ний. Тем са­мым ком­по­зи­тор на­хо­дит му­зы­каль­ный эк­ви­ва­лент реф­лек­сии Erwartung. Те­ма со­ли­рую­ще­го гобоя, обрам­ляя арию, соз­да­ёт об­раз­но-ин­то­на­ци­он­ную, тем­бро­вую и гар­мо­ни­че­скую ар­ку, вы­све­чи­вая ли­ри­че­ское обая­ние Ун­ди­ны. Пра­во­мер­ность па­рал­ле­ли с твор­че­ст­вом Ваг­не­ра под­твер­жда­ет­ся тем, что в на­уч­ной ли­те­ра­ту­ре инструментальная те­ма обо­зна­ча­ет­ся «мо­ти­вом том­ле­ния» [9, 387].

В сценах с Хульдбрандом лирическая природа образа Ундины рас­крыта Гофманом наиболее ярко. В их дуэте (финал I акта) эффект светотени – мерцание мажорных и минорных тоник – со­общает музыке лири­че­скую экспрессию. В оркестре интенсивно развивается лейтмо­тив волн, а в вокальной партии – лейтмотив любви, начальные интонации которого родственны лейтмотиву мечты Ундины. Тема включает сцепление двух контрастных элементов: после актив­ного восходящего квартового скачка, в качестве своеобразной энергетиче­ской ком­пенсации, следует нисходящий ход на малую секунду. Воз­никает аллюзия на романтическую атмосферу лю­бовного томления «Три­стана и Изольды» Ваг­нера. Впоследствии образно-смысловое наполнение гоф­ма­нов­ских мо­ти­вов ор­га­нич­но вой­дет в круг ваг­не­ров­ской му­зы­каль­ной сим­во­ли­ки. Од­на­ко у Ваг­не­ра они пред­ста­нут в «не­мыс­ли­мом уси­ле­нии» (Т. Манн): в ус­лож­не­нии гар­мо­ни­че­ской вер­ти­ка­ли и го­ри­зон­та­ли, ин­то­на­ци­он­ной ра­фи­ни­ро­ван­но­сти, яркой экс­прес­сии.

Финал II акта – переломный в судьбе Ундины: Хульд­бранд отрекается от неё. В сцене прощания с возлюбленным Ундину со­провождает печальная тема в ор­кестре. Мягкий гармонический колорит, акварельная палитра ор­кестровых красок придают ей трепетность и хрупкость. Декламацион­ные инто­на­ции в вокальной партии героини на фоне прозрач­ной звукописи оркест­ра об­ретают особую, ро­мантическую выразитель­ность. Фантасти­ческая  картина пре­вращения Ундины в лёгкое облачко ту­мана – первая, «тихая» кульминация оперы.

Сти­ли­сти­ка «зем­ной» жиз­ни в «Ун­дине» тя­го­те­ет к вы­со­кой лек­си­ке опер­но­го жан­ра, за­тра­ги­вая пре­иму­ще­ст­вен­но об­ласть ли­ри­че­ско­го вы­ска­зы­ва­ния и под­чи­няя се­бе эле­мен­ты пер­вич­ных жан­ров (фольк­ло­ра). На­при­мер, ро­манс ры­ба­ка (№ 2, акт I), вы­дер­жан­ный в жан­ре бар­ка­ро­лы, не толь­ко яв­ля­ет­ся му­зы­каль­ной ха­рак­те­ри­сти­кой ге­роя, но вы­сту­па­ет в ро­ли «зна­ка» его при­над­леж­но­сти вод­ной сти­хии. Хор во­дя­ных ду­хов, сле­дую­щий непо­средственно за рома­н­сом, ос­но­ван на измененной теме рыбака. Однако в музыкальной ха­рак­те­ри­сти­ке хо­ра пре­об­ла­да­ет минорное наклоне­ние (g-moll, b-moll), низ­кий ре­ги­ст­р, динамика рiano, дублировка хоро­вого унисона и оркестра, что придает звучанию не­обыч­ный, та­ин­ст­вен­ный ко­ло­рит. В итоге, не от­но­сясь к сфере фан­та­сти­че­ско­го, ры­бак ока­зы­ва­ет­ся свое­об­раз­ным двой­ни­ком Кю­ле­бор­на, ко­то­рый впер­вые по­яв­ля­ет­ся в этой же сце­не. Связь рыбака, духов и Кюлеборна с вод­ной сти­хи­ей под­черк­нута  жан­ро­вы­ми эле­мен­тами баркаролы.

Таким образом, фан­та­сти­че­ское в опе­ре Гоф­ма­на пред­ста­ёт в двух ра­кур­сах. Ун­ди­на – сво­его ро­да «тос­ка по ду­ше» (Т. Манн). Её об­раз, свя­зан­ный со сти­хи­ей во­ды, с ту­ман­ным ми­ром ви­де­ний, со­при­ка­са­ет­ся с по­ня­ти­ем чу­дес­но­го и вос­при­ни­ма­ет­ся как не­кий ро­ман­ти­че­ский иде­ал. Од­на­ко внутренняя при­ро­да ге­рои­ни ока­зы­ва­ет­ся не­од­но­знач­ной. Об этом про­ни­ца­тель­но пи­шет Ве­бер в сво­ей ре­цен­зии: «Ме­ло­дии Ун­ди­ны то лас­ко­во по­ка­чи­ва­ют­ся, под­ни­мая лег­кое вол­не­ние в ду­ше, то вла­ст­но за­яв­ля­ют о цар­ст­вен­ной ее си­ле» [4, *244*].Её про­щаль­ный по­це­луй не­сёт Хульд­бран­ду смерть, при­об­ще­ние к ми­ру озёр и туманов, из ко­то­ро­го вы­шла Ун­ди­на-на­яда. По мысли Эй­хен­дор­фа, «час­тич­ка все­мир­но­го по­то­ка, Ун­ди­на, ду­ша Хульд­бран­да, воз­вра­ща­ет его, че­ло­ве­ка, ве­ли­ко­му це­ло­му При­ро­ды» [11, *444*]. Не случайно в первой по­ста­нов­ке опе­ры Гоф­ма­на на этом сде­лан ак­цент: в объ­я­ти­ях Ун­ди­ны Хульд­бранд исчезает в струящихся потоках фон­та­на.

Иной по­люс фан­та­сти­че­ско­го в опе­ре со­пря­жён с Кю­ле­бор­ном, ко­то­рый яв­ля­ет­ся, по сло­вам Ве­бе­ра, «ес­ли не как са­ма судь­ба, то, как не­по­сред­ст­вен­ный ис­пол­ни­тель её во­ли» [4, *244*] и вос­хо­дит к фа­таль­но­му, ро­ко­во­му, не­из­беж­но­му (№ 5, I акт). Правомерно воз­ни­ка­ет аллюзия на образ мо­цар­тов­ского Ко­ман­до­ра, ам­п­луа ко­то­ро­го реа­ли­зу­ет не­кий по­тус­то­рон­ний от­блеск фан­та­сти­че­ско­го. По­ка­за­тель­но сов­па­де­ние му­зы­каль­но-сти­ли­сти­че­ских приё­мов в пар­ти­ях обо­их пер­со­на­жей: ре­чи­та­ции на вы­дер­жан­ном зву­ке в со­че­та­нии со скач­ка­ми на ши­ро­кие ин­тер­ва­лы, обилия умень­шён­ных гар­мо­ний, ми­нор­но­го ла­да, а так­же затемнённого колорита низ­ких струн­ных в ор­ке­ст­ре. В от­ли­чие от Ко­ман­до­ра, ко­то­рый по­яв­ля­ет­ся в фи­на­ле опе­ры Моцарта, Кю­ле­борн по­сто­ян­но во­вле­ка­ет­ся в дра­ма­ти­че­ское дей­ст­вие «Ун­ди­ны», ото­жде­ст­в­ля­ясь со сфе­рой скры­то­го, та­ин­ст­вен­но­го бы­тия, вы­па­даю­щего из ло­ги­ки ре­аль­ной жиз­ни, размеренного ритма повседневности. Ме­ло­дия и ор­ке­ст­ров­ка, ри­сующие об­лик во­дя­но­го ду­ха, ос­та­ют­ся не­из­мен­ны­ми на про­тя­же­нии опе­ры, «вся­кий раз воз­ве­щая о его зло­ве­щем при­бли­же­нии» [4, *244*].

Ун­ди­на – «ми­лое ди­тя волн» (Ве­бер) – все­ми си­ла­ми ду­ши, об­ре­тён­ной с лю­бо­вью, стре­мит­ся к лю­дям и меч­та­ет о сча­стье. В её му­зы­каль­ной ха­рак­те­ри­сти­ке пре­об­ла­да­ют ли­ри­че­ские те­мы, кра­соч­ность ко­то­рых сосредоточена в рамках гар­мо­ний, и мяг­кие, за­круг­лён­ные окон­ча­ния фраз. Кю­ле­борн – со­вер­шен­но иной, по­ляр­ный пер­со­наж, пред­став­лен­ный в осо­бом «ме­фи­сто­фель­ском» ка­че­ст­ве. Ка­ж­дое его по­яв­ле­ние на­пол­не­но скеп­си­сом, сар­каз­мом, не­на­ви­стью к лю­дям. В сцене с духами (I акт) его уг­ро­зы вос­при­ни­ма­ют­ся как не­кий мо­тив «за­пре­та»: Кюлеборн всячески пы­та­ет­ся пре­дот­вра­тить пе­ре­ход Ун­ди­ны в мир лю­дей.

В сце­не с Бер­таль­дой (№ 8) ис­поль­зо­ва­ние Гоф­ма­ном жан­ро­вой спе­ци­фи­ки ме­ло­дра­мы обу­слов­ле­но сце­ни­че­ской си­туа­ци­ей. Вне­зап­ное по­яв­ле­ние Кю­ле­бор­на из во­дных глубин, а также его по­сле­дую­щее та­ин­ст­вен­ное по­гру­же­ние, во­пло­щён­ное в му­зы­ке при по­мо­щи ста­рин­ных ри­то­ри­че­ских фи­гур «anabasis» и «catabasis», на­во­дит ужас на Бер­таль­ду. Фан­та­стич­ность сце­ны уси­ли­ва­ет по­ли­фо­ни­че­ское из­ло­же­ние тем. Аналогичный приём  впоследствии использовали и другие композиторы для создания тёмных, злых образов и картин. Среди них: «ад­ские силы» во «Фрай­шют­це», фигуры Эг­лан­ти­ны и Ли­зи­ар­та в «Эв­ри­ан­те» К.М. Вебера; при­зра­ки в «Вам­пи­ре», под­зем­ные ду­хи в «Хан­се Хай­лин­ге» Г. Марш­не­ра; колдунья Мар­га­ре­та в «Ге­но­ве­ве» Р. Шу­ма­на, и, конечно, Кю­ле­бор­н в «Ун­ди­не» А. Лорт­цин­га.**[[8]](#footnote-8)**

В му­зы­каль­ном ря­ду «Ун­ди­ны» не­по­сред­ст­вен­ное со­пря­же­ние ре­аль­но­го и фан­та­сти­че­ско­го не за­клю­ча­ет в се­бе кон­фликт­ную си­туа­цию: оба ми­ра су­ще­ст­ву­ют па­рал­лель­но, об­ра­зуя слож­ное дву­знач­ное це­лое. Вслед­ст­вие не­ко­то­рой сти­ли­сти­че­ской од­но­род­но­сти, фан­та­сти­че­ское в му­зы­ке вы­сту­па­ет в тра­ди­ци­он­ной фор­ме, как ти­пич­но опер­ное клише, её де­ко­ра­тив­ный, кра­соч­ный эле­мент. Именно поэтому воз­дей­ст­вие фан­та­сти­че­ско­го на му­зы­каль­ную дра­ма­тур­гию произведения ни­ве­ли­ру­ет­ся. Тем не менее, музыкальные открытия Гофмана оказались не­обы­чай­но важ­ными для ро­ман­ти­че­ской опе­ры в целом. Не слу­чай­но Ве­бер и Вагнер, вы­со­ко це­нив­шие его ав­то­ри­тет и та­лант, продолжили раз­ви­тие приё­мов во­пло­ще­ния фан­та­сти­че­ского, от­кры­тых в «Ун­дине», и до­вели их до бли­ста­тель­ных вы­сот.**[[9]](#footnote-9)**

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

За­во­ра­жи­ваю­щие сво­ей та­ин­ст­вен­но­стью, необычайные со­бы­тия и персонажи, соз­дан­ные в во­об­ра­же­нии Гофмана и во­пло­тив­шие­ся в его литературных сочинениях, по­рой предстают в ещё бо­лее удивительном и странном сочетании, ко­гда их при­зрач­ный от­блеск проникает в мистические перипетии ре­аль­ной жиз­ни. Например, Иоганна Эунике (первая исполнительницей партии Ундины; Гофман высоко ценил её талант), в какой-то мере, повторила судьбу Антонии, героини «Советника Креспеля»: она потеряла голос и из-за болезни голосовых связок в 1825 году покинула сцену. Не миновала цепочка странных событий и судьбу «Ундины».  Её премьера состоялась 3 августа 1816 года в Ко­ро­лев­ско­м Бер­лин­ско­м те­ат­ре. До лета 1817 года опера была поставлена четырнадцать раз. 27 июля 1817 года состоялось её последнее представление, а спустя два дня ... театр сгорел, и партитура оперы была утеряна.

По­жар по­на­ча­лу страш­но на­пу­гал весь Бер­лин, но уже к ве­че­ру пре­вра­тил­ся в фан­та­сти­че­скую «де­ко­ра­цию» города: «У всех был ве­сё­лый вид, ка­за­лось, ут­ра­та пре­крас­но­го воз­мес­ти­ла се­бя тем, что пре­вра­ти­лась в дос­той­ный вни­ма­ния спек­такль» [4, *243*]. Со­хра­нив­ший­ся ос­тов зда­ния, в спус­тив­ших­ся над го­ро­дом су­мер­ках на­по­ми­нал «ко­ро­лев­ский дво­рец са­ла­мандр». Огонь без­жа­ло­ст­но по­гло­щал сце­ни­че­ские кос­тю­мы, ве­ли­ко­леп­ные де­ко­ра­ции К. Шин­ке­ля, сде­лан­ные по эс­ки­зам Гофмана. Сре­ди них был и про­зрач­ный дво­рец на мо­рском дне, усеянном ракушками и кораллами, где Ун­ди­на вновь об­ре­ла сво­его воз­люб­лен­но­го: так огонь поглотил воду.

Со­вре­мен­ник Гоф­ма­на, П. Ат­тер­бум, из­да­ле­ка на­блю­дал по­жар. По его воспоминаниям, тогда «Гофман выглядел примерно так, как “человек без отражения” в его “Новогодней ночи”, – в его натуре было столь же много демонического и призрачного, как и в том образе» [4, *242*]. Ос­та­ёт­ся лишь пред­по­ла­гать, ка­кие чув­ст­ва и мыс­ли вла­де­ли в тот момент Гоф­ма­ном, ведь природа наградила его глубочайшей  впечатлительностью и поистине безграничной фантазией. Од­но­вре­мен­но, соз­да­ёт­ся впе­чат­ле­ние, что эта «фан­тас­ма­го­рия жиз­ни» бу­к­валь­но со­шла со стра­ниц его литературных по­ве­ст­во­ва­ний. Ещё бо­лее по­ра­зи­тель­но про­дол­же­ние этой ис­то­рии. В 1821 го­ду, в за­но­во от­стро­ен­ном те­ат­ре со­стоя­лась пре­мье­ра про­из­ве­де­ния, имев­ше­го ог­ром­ное зна­че­ние для не­мец­ко­го те­ат­ра и ро­ман­ти­че­ской опе­ры, в целом. Это был «Фрайшютц» Ве­бе­ра, слов­но Фе­никс, «вос­крес­ший из пе­п­ла» «Ун­ди­ны».

**Литература**

1.       Бер­ков­ский, Н. Я. Ста­тьи и лек­ции по за­ру­беж­ной ли­те­ра­ту­ре. – СПб.: Аз­бу­ка-клас­си­ка, 2002.

2.       Бэл­за, И. Ис­то­ри­че­ские судь­бы ро­ман­тиз­ма и му­зы­ка: Очер­ки. – М. : Му­зы­ка, 1985.

3.       Ве­бер, К. М. Жизнь му­зы­кан­та // Со­вет­ская му­зы­ка. – 1935. – N10. – c. 82-88.

4.       Гоф­ман, Э. Т. А. Жизнь и твор­че­ст­во:  Пись­ма, вы­ска­зы­ва­ния, до­ку­­ме­нты / сост. К. Гюн­цель; пер. с нем. Т. Клюевой. – М.: Ра­ду­га, 1987.

5.       Жи­то­мир­ский, Д. В. Му­зы­каль­ная эс­те­ти­ка Гоф­ма­на // Из­бран­ные ста­тьи. – М.: Му­­з­ыка, 1981.

6.       Ки­рил­ли­на, Л. Ру­сал­ки и при­зра­ки в му­зы­каль­ном те­ат­ре XIX ве­ка // Му­­зы­кал­ь­ная ака­де­мия. – 1995. – N 1.

7.       Ло­сев, А. Ф.  Ис­то­рия ан­тич­ной эс­те­ти­ки: В 2-х т. Т 1. Последние века. – М.: Ис­кус­ст­во, 1988.

8.       Ме­ле­тин­ский, Е. Ге­рой вол­шеб­ной сказ­ки. Про­ис­хо­ж­де­ние об­раза. – М.: Изд-во Вос­точ. лит., 1958.

9.       Музыка Австрии и Германии XIX века: учеб. пособие / С. Н. Питина [и др.]; под ред. Т. Э. Цытович. – М.: Музыка, 1975. – Кн. 1.

10.     Цвейг, С. Э.Т.А. Гофман; под ред. Б. Л. Сучкова // Собр. соч.: в 7 т. – М.: Правда, 1963. – Т. 7

11. Чав­ча­нид­зе, Д. Ро­ман­ти­че­ская сказ­ка Фу­ке. Фрид­рих де ла Мотт Фу­ке. Ун­ди­на. –  М.: Нау­ка, 1990.

12.    Эккерман, И. П. Разговоры с Гёте; пер. с нем. Н. Холод­ковского. – М.: Захаров, 2003. (Серия «Биографии и мемуары»).

13.     Warrack John, German Opera: From the Beginnings to Wagner. – Cambridge:  CUP, 2001.

1. Примечателен рассказ немецкой писательницы XX века А. Зегерс «Встреча в пути», в котором Гофман спорит с Гоголем и Кафкой о сущности фантастической реальности. [↑](#footnote-ref-1)
2. Опера А. Адана "Нюрнбергская кукла" (1852), балет Л.Делиба «Коппелия» (1870) и I акт оперы «Сказки Гофмана» Оффенбаха (1881) написаны по новелле "Песочный человек". [↑](#footnote-ref-2)
3. Э.Т.А. Гофман по­лучает признание и как музыкальный критик: в 1803 г. появляется его первая критическая ста­тья о применении хора в современной драме (по поводу «Мессинской невестой» Ф. Шиллера). Новелла «Кавалер Глюк» увидела свет в 1809, а «Дон Жуан» в 1813. [↑](#footnote-ref-3)
4. Романс «Лорелея» Р. Шумана написан на текст В. Лоренц. [↑](#footnote-ref-4)
5. Помимо опер на сюжет «Ундины» созданы балеты: А. Гю­ро­вет­ца и Г. Шмид­та (по­­ста­влен Таль­о­ни в Бер­ли­не в 1836); Ч. Пуньи (1843, 2-я ред. – «Наяда и рыбак», 1851), Х.В. Хенце (1958). [↑](#footnote-ref-5)
6. По ходу развития сюжета выясняется, что Бертальда – настоящая дочь рыбачки и рыбака. В детстве Бертальда исчезла при таинственных обстоятельствах, и взамен вода подарила им Ундину. [↑](#footnote-ref-6)
7. Оперы «Ундина» Э.Т.А. Гофмана и «Фауст» Л. Шпора одновременно вошли в орбиту романтического театра (обе написаны в 1813 г., а поставлены в 1816 г.) [↑](#footnote-ref-7)
8. В отличие от Э.Т.А. Гофмана, А. Лортцинг в своей «Ундине» (1845), также сориентированной на жанро­вую парадигму зингшпиля, вводит развёрнутую комическую линию, что отражает приоритеты автора в области музыкального театра**.** [↑](#footnote-ref-8)
9. Как известно, П.И. Чайковский сжёг партитуру своей ранней оперы «Ундина». Её музыкальные фрагменты рассеяны в его многочисленных сочинениях, в том числе и в балете «Лебединое озеро». Позже мысль о создании оперы на сюжет «Ундины» Ла Мотт Фуке преследовала С.В. Рахманинова и С.С. Прокофьева. Замысел С.В. Рахманинова не осуществился, а опера С.С. Прокофьева осталась незавершённой. [↑](#footnote-ref-9)