
УДК 78 (44)
ББК 85.313 (4Фра)6
К 17

Калошина Г. Е.

Кандидат искусствоведения, и.о. профессора кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, e-mail.: rostcons@aaanet.ru

**Некоторые тенденции развития исторической оперы
в музыке Франции XX века**
(Рецензирована)

Аннотация:

Рассматриваются тенденции развития исторической оперы в процессе её эволюции в музыке Франции XX века, выделяются эпическая линия с мифологизацией истории, лирико-психологическая – с акцентом на этико-нравственных проблемах, развивающие традиции эпохи романтизма. В русле исторической тематики происходит становление новой мистерии, что обусловлено активными процессами жанровых взаимодействий. В послевоенный период формируются религиозно-философская опера с концепцией христианской трагедии. Сохраняются поливалентность, информационная избыточность романтической оперы, характерны «покрывающие» (слоистые) формы, два типа процессов симфонизации.

Ключевые слова:

История, миф, полижанровость, христианская трагедия, мистерия, подвижно-вариабельный синтез, симультанность, полипространственность, «слоистые» формы.

Kaloshina G.E.

Candidate of Art Criticism, Acting Professor of Music History Department of Rostov State Conservatory named after S.V. Rakhmaninov, e-mail: rostcons@aaanet.ru

**Some tendencies in development of a historical opera in music
of France of the 20-th century**

Abstract:

The paper discusses tendencies of development of a historical opera in music of France of the 20-th century. The author distinguishes an epic line with a history mythologization and lyric-psychological – with the accent on the ethic-moral problems, developing traditions of an epoch of romanticism. In the tideway of historical subjects a new mystery is formed that is caused by active processes of genre interactions. During the post-war period a religious-philosophical opera is formed with the concept of Christian tragedy. Multivalence and information redundancy of a romantic opera remain. The “covering” (layered) forms and two types of processes of symphonization are characteristic.

Keywords:

History, myth, multi-genre nature, Christian tragedy, a mystery, movably-variable synthesis, simultaneousness, multi-space character, “layered” forms.

Историческая тематика проходит красной нитью через всю эволюцию оперы, начиная от выдающегося опуса гениального К. Монтеверди и заканчивая экспериментами сегодняшнего дня в жанрах мюзикла, рок-оперы, кино-оперы. Особенно злободневны исторические сюжеты в театральном и музыкальном искусстве Франции. Это предопределено бурным политическим темпераментом нации, особенностями её менталитета («пока немцы размышляют, французы действуют»), «инерцией» классического периода, его воздействием на последующие этапы развития искусства, «ситуационностью» культуры, в целом, остро реагирующей на все заметные события истории последних двух веков. Цель данной статьи – выделить некоторые тенденции развития исторической оперы в процессе её эволюции в музыке Франции XX века с учетом проблемы жанровых взаимодействий. Эта тема не разрабатывалась в науке. Некоторые обобщения присутствуют в статье Б. Егоровой [1].

Этапы эволюции исторического театра во Франции составляют лирическая трагедия Люлли – Ж.Ф. Рамо, театр эпохи Просвещение, воздействие которого ощущается в творчестве Г. Спонтини. Затем – формирование «большой» исторической оперы эпохи романтизма. Если Люлли и Рамо в трактовке исторической проблематики ориентировались на нормативы классической трагедии и принцип исторической «аллюзии», романтики опираются на концепции В. Гюго [2] и В. Скотта, трактовку истории как незавершенного, *стихийно-стохастического и пантрагического процесса* (термин Ф. Геббеля), не зависящего от воли людей и целенаправленного к катастрофе. Воссоздание «образа» эпохи, особенности интерпретации времени вызвали в романтизме «художественно-аналитический подход к прошлому» В. Скотта. Его идеи развиты М. Черкашиной [3: 38-41]: целостный неделимый фрагмент исторического бытия рас-

сматривается в трех временных проекциях - история «как прошлое», «как настоящее» и «как будущее». В статье «Оперное творчество Глинки и западноевропейская опера XIX века» [4] показано преломление этих принципов в театре Мейербера. Его историческая опера *поливалентна и эклектична* с концепцией трагедии катастроф, *многослойным внешним действием* и остро психологическим *внутренним*, принципом нарастания конфликтных ситуаций от начала к концу процесса, контрастностью картин и синтезом стилей.

Новое отношение к истории формируется в искусстве Франции XX века. Этапы эволюции музыкального театра соотносятся с двумя крупными периодами исторического развития человечества в XX веке: периодом между двумя войнами (20-е -30- годы); послевоенным периодом 50-80-х годов. Только в драматическом театре уже в 20-е годы появляются мифологическая, экспрессионистическая, экзистенциальная трактовки истории, складывается историческая христианская трагедия («Атласный башмачок» П. Клоделя). Музыкальный театр, сохраняя за оперой приоритет в воссоздании картин исторического прошлого, тяготеет к мистериальности. Драматургические достижения опер Мейербера дополняются воздействием оперных шедевров Мусоргского и Чайковского, соединяются с чертами лирической оперы Гуно, Массне, Сен-Санса. Первая разновидность такого синтеза – *большая историческая музыкальная драма* (пример «усвоения» опыта Мусоргского). Ярчайшие образцы первого периода – грандиозные эпопеи «Максимилиан» и «Боливар» Д. Мийо. Из трёх «проекций» истории в этих сочинениях акцентированы две первых: «история как прошлое» и «история как настоящее». Мийо скрупулёзно прорабатывает все детали: соответствие событий и драматических ситуаций хроникам XIX века, всматривается в психологию героев (история «как будущее»). Его драматургические

процессы динамичны и целенаправленны. Трагическая катастрофа неумолимо надвигается на наместника Австрии в Мексике - Максимилиана, который не может устоять в вихре начавшейся мексиканской революции, возглавляемой Порфирио Диасом. «Мои представления о войне в Мексике ограничивались картинками Э.Мане с изображением «Казни Максимилиана» и несколькими орденами, благоговейно хранимых у нескольких друзей... Меня тронул робкий и человечный характер этого несчастного представителя династии Габсбургов. Из-за каких-то амбиций его жены Шарлотты и каких-то политических целей Наполеона III, он оказался брошенным в трагическую авантюру: ему предложили трон в незнакомой для него стране. К тому же она была охвачена волной революционного движения, о котором он и не подозревал», - писал Мийо [5: 218]. В основе либретто лежит пьеса Ф. Верфеля «Хуарес и Максимилиан». Масштабное сочинение из трех актов опирается на великолепные хоры, которые, как арки, структурируют сценический и музыкальный процесс. Эпическое начало превалирует в массовых сценах, написанных крупным мазком. Драматические и психологические конфликты, трагическая смерть эрцгерцога включены вовнутрь этих мощных арок. Композитор использует здесь принципы «цепной» структурной симфонизации с интонационными связями соседних сцен и картин, логично выстраивает композицию целого и отдельных действий, уравновешивая сквозной драматургический процесс. Те же арки в политональных процессах, повторах фактуры в полифонии пластов образуют «покрывающие» (слоистые) формы. Историко-социальный конфликт отражен противопоставлением испано-мексиканских и европейских ритмов.

Вторая тенденция – синтез исторического театра с остро действенной психологической трагедией, бытовой и социальной драмой. Такова опера А. Онеггера

- Ж. Ибера «Орлёнок», созданная на основе одноименной пьесы Э. Ростана. В основе событий – судьба младшего сына Наполеона I и императрицы Марии-Луизы, имевшего иллюзорную возможность вернуть наследный трон в 1830 году, но неожиданно, таинственным образом умершего в возрасте 21 года. Есть версии, предложенные в других источниках, например в романе «Наследник великой Франции» Э. Лепеллетье или повести А. Кастелло. И все они ведут к личности князя Меттерниха, канцлера Австрийской монархии, организатора своего рода заговора против «Орленка». Ибо оставшиеся в живых офицеры и солдаты Наполеона I видели в принце продолжателя дела отца. В бытовых сценах принц Дюк, он же герцог Рейхштадский, внук императора, живёт в прекрасном дворце Шёнбрунн. Этот романтически настроенный и патриотичный юноша мечтает вернуться во Францию, которую покинул в раннем детстве, вернуть себе трон, чтобы продолжить демократические (как он думает) преобразования отца. Но этим планам, как и планам бонапартистов, не суждено осуществиться. Опера пронизана тремя кругами вальсовых тем - «суеты» жизни как бала-карнавала, которые «затягивают» молодого человека в любовные и политические интриги. Сценический процесс строится по принципу кадровости, монтажа и мозаики эпизодов и реплик. Вторая линия – героико-патриотическая – строится на развитии мелодики песен и маршей Французской буржуазной революции, ритмах тарантеллы. Этот безудержный карнавал контрастирует лирическим и патриотическим сценам, пока не принесит гибель принцу на радость монархов Австрии, России, Пруссии. Виновником смерти оказывается князь Меттерних, которому удается заключить Наполеона II в «золотую клетку» дворца, а потом её «захлопнуть». Третья – лирическая – линия действия раскрывает отношения принца с матерью, которая показана здесь более

милосердной и любящей, чем реальная Мария-Луиза, и юной Терезой, с которой у него завязывается роман.

Ещё одна тенденция - театрализованные массовые действия, появившиеся в 30-е годы во время деятельности Народной музыкальной федерации. Это спектакли коллектива авторов (Кёклен, Онеггер, Мийо, Пуленк) на тексты Р. Роллана «14 июля», Э. Ростана «Свобода» в духе грандиозных празднеств эпохи Французской буржуазной революции. Параллельно идёт процесс воссоздания средневековой мистерии. В результате возникают полижанровые сочинения в виде обновленной современной мистерии, синтезирующей оперу, театрализованную ораторию, множество внемузыкальных жанров.

Наиболее масштабное воплощение полижанровости находим в «Христофоре Колумбе» Д. Мийо и «Жанне д'Арк на костре» А. Онеггера, содержащих две концепции Клоделя. Первая - концепция нового синтеза искусств как воспроизведение всех форм старинного театра средних веков, экзистенциальной драмы XX века, литургического действия, кинодраматургии в условиях свободного, *подвижно-вариабельного синтеза*, при котором жанры театра, музыки, искусства кино подключаются к развитию действия по мере необходимости. Вторая - религиозная концепция истории. Мир, управляемый Божественной волей, един, неразделим, это – «целостная Божественная Бесконечность (непрерывный континуум), находящаяся в вечном движении, устремленная в своем развитии к извечной гармонии. Всякое действие, всякое историческое событие есть мгновение этой Божественной бесконечности» [6: 342]. Оно предопределено и спонтанно, заданно и непреднамеренно. Принципы универсальности и длительности, взаимобратимости пространственно-временных форм (пространство – длящееся время, а время – самостановящееся пространство) приводят к тому, что драматическое действие всегда открыто,

являясь лишь произвольно выхваченной частью непрерывно длящегося всемирного течения событий. Не случайно для этих сочинений характерны полипространственные и полихронные процессы.

Представление драматической оратории-мистерии А. Онеггера «Жанна д'Арк на костре» на текст П. Клоделя должно включать четырёхуровневое пространство плюс киноэкран. Моделируя пространство за счет распределения звуковых объектов, современные «композиторы мыслят его в роли полноправного «участника» концепции музыкального содержания» [7]. Вымышленный ряд событий открывает мистический эпизод: Жанне, прикованной к позорному столбу, является Св. Доминик, казнённый инквизицией двумя столетиями ранее, и приступает к чтению «книги» её жизни. «Книга» ассоциируется с Библией - Книгой книг. Сюжет сжат и дан в хронологической ретроспективе: от событий, наступивших после осуждения героини, через сцены суда, предательства короля, к эпизодам видений Святых Дев, сожжения Жанны на костре. В драматургии развиваются три сюжетные линии, сконцентрированные вокруг образа героини: Жанна и народ, Жанна и вера, Жанна и власть (король, инквизиция). Все они персонифицированы, даже религиозно-символическая линия Жанна и вера (образы Св. Доминика, Св. Екатерины и Св. Маргариты, Богородицы). Линия «Жанна и власть» предстаёт в виде реальных (3-я и 11 сцены), аллегорических (6-я сцена «Игра в карты» четырех королей и королев) и карнавальных персонажей (гротескно-пародийная сцена Суда). Линия «Жанна и народ» развивается от конфронтации в 3-ей сцене к единению в финале мистерии, когда толпа вокруг костра становится Народом, осознающим величие жертвенной смерти невинной героини. На вербальном уровне переплетены житейские подробности с мистическими, лирическими, эпическими картинами.

Диалоги Жанны и Доминика (драматические актёры) придают действию особую естественность; появляются карнавальные маски, гротеск и аллегория сочетаются с символическим обобщением. Как в мистерии, формы воплощения этих эпизодов разнообразны. Рядом с «реальной картиной» – толпа, подстрекаемая священниками, хулит и оскорбляет Жанну – дана сцена в виде фарса – басни «Жанна, отданная зверям», намёк на расправу Нерона с христианами (Жанну судят боров, осёл и присяжные-бараны). Аллегорический эпизод игры в карты королей Англии, Франции, Бургундии и Смерти стилизован под французскую оперу и балет времен Люлли. Мистический эпизод юности Жанны с голосами Святых Екатерины и Маргариты, призывающих её свершить подвиг, сменяет ярко оперная сцена – картина красочного народного праздника по поводу «Шествия короля в Реймс на коронацию». Наложение времён и пространств, сиюминутной беседы и отзвуков прошлого в девятой сцене направлено на раскрытие символики меча Жанны – символа силы её веры, твердости духа, любви к родине и людям. Погрузившись в воспоминания, героиня подхватывает детскую пасхальную песню «Тримазо». Так поэт соотносит подвиг Жанны, невинной, но принявшей смерть «за тех, кого любишь», с жертвенным распятием Христа. В момент, когда она произносит: «Хочу зажечь одну свечу пред алтарём пречистой Девы», – действие из прошлого переключается в настоящее. Начинается вполне «реальная» картина «Жанна в пламени»: девушка слышит голоса людей, окружающих костёр, спорящих по поводу её обвинения; монахи-францисканцы запевают хорал славления огня, священник побуждает Жанну подписать признание в колдовстве. Разгорается костёр, девушка кричит от боли и несправедливости: «Неужели этот огонь станет моим брачным одеянием?» Символический уровень драматургии и здесь остается важнейшим:

вместо Святых дев является образ Богоматери, утешающей Жанну, которая в момент смерти сбрасывает цепи, обретая свободу духа и вечную память в сердцах людей. Обвиняя церковь, инквизицию, королевскую власть (лейттемы «злых колоколов», приговора, суда, Смерти), Клодель и Онеггер противопоставляют им Веру, Надежду, Любовь, Спасительный Крест (лейттемы надежды-«соловья», Надежды на Спасение, Славы Жанны, Свободы духа). Насыщенность содержательного ряда усилена симфонизмом музыкального процесса, в котором, наряду с лейтэлементами, присутствует множество ярмарочных, рождественских, пасхальных песен. Основная цель средневековой мистерии – единение зрителей и актеров в момент всеобщего Преображения и Просветления – здесь полностью достигнута.

Четвертая тенденция формируется в 50-е годы на основе равноуровневого синтеза оперы и культовых жанров. Гениальным воплощением этой разновидности являются оперы «Диалоги кармелиток» Пуленка и «Святой Людовик» Мийо. Подлинным откровением становятся исторические по сути, но современные по сюжету сочинения, когда историческая летопись «пишется» на наших глазах. И здесь, рядом с «Огненным замком» Мийо, отметим оперы-оратории – «Неизвестный расстрелянный» С. Нигга, «Мистерия святых невинных» А. Барро, которые воспроизводят события Второй мировой войны.

«Диалоги кармелиток» занимают среди них особое место. Основой творчества Пуленка стали написанные белым стихом диалоги Бернаноса, в которых акцент сделан не на событиях, динамично воспроизведенных в романе «Последняя на эшафоте» Гертруды фон Ле Форт и одноименном фильме Агостини, а на нравственно-философских поисках героев. Сюжет запечатлел подлинные события казни в 1794 году 13-ти монахинь монастыря кармелиток (того самого, где

когда-то скрывались герои А. Дюма), которых привела на плаху непоколебимость их веры [8]. Жизнь с неумолимой поступью революционного террора врывается в монастырь кармелиток только во втором действии, хотя атмосфера напряженного ожидания трагического грядущего «повисает» с самого начала. Пронизанная сквозным симфоническим процессом, опера Пуленка наследует многие традиции жанра, начиная с «Коронации Поппеи» Монтеверди и лирической трагедии Люлли, где ведущее значение имел мелодизированный речитатив. Композитор опирается и на метод индивидуализации речитатива, воплощающего интонации прозаической речи, использованный Дебюсси в опере «Пеллеас и Мелизанда». Пафос ярко трагической драматургии заставил Пуленка обратиться к патетическому или психологически напряженному речитативу Верди и Мусоргского. Структурная логика композиции возрождает принципы театра Люлли в синтезе с экспрессией масштабных симфонических обобщений XIX – XX веков, начатых Вагнером.

Композитор синтезирует различные исторические типы драматического и оперного театров. Здесь присутствуют черты «большой» исторической романтической оперы Мейербера, черты трагедии рока, народно-музыкальной драмы Мусоргского, интимность лирического театра. Роль символического пласта заставляет вспомнить театр Вагнера и Дебюсси, а гротескные фигуры народных «представителей» - приемы сатиры в операх Шостаковича. Дискуссионный характер процесса, его философичность, особенности развязки указывают на воздействие театра Вольтера, религиозно-философских концепций Клоделя. *Греховность мира*, погрязшего в революционном терроре, можно *преодолеть* только *усилиями веры*, совершенствованием личности каждого человека, устремленной к высшей истине, будь-то монах или солдат, аристократ

или армейский офицер, интеллигент или крестьянин. В *симультанной* драматургии оперы соединены в параллельных сценических пространствах события революции, сопровождающие их кровь, казни; картины мистических видений-предчувствий Матери-настоятельницы монастыря кармелиток, в который уходит Бланш; напряженные дискуссии монахинь, гонимых революционным трибуналом и решивших принять мученическую смерть на эшафоте; психологические моносцены, рисующие сомнения, происходящие в душе самой Бланш. Показан духовный рост героини, вызвавший её экстатический порыв в момент казни монахинь, когда, преодолевая страх смерти, она поднимается вслед за ними на эшафот с пением молитвы, чтобы умереть «за други своя». Символический ряд драматургии, насыщенность её мистическими эпизодами, яркая экспрессивность моносцен позволяет композитору создать религиозную дискуссию вокруг конфликта «Веры - неверия», переживаемую и проживаемую героями.

В опере выстроена концепция христианской трагедии: в финале молитва монахинь и эпизод внутреннего преображения Бланш соответствуют всем канонам вертикального восхождения от Катастрофы к Просветлению. Конец каждого действия - *драматургическая кульминация* и зона оформления *нового конфликта*: смерть первой настоятельницы в 4 картине 1 д., вторжение революционных властей и народа в монастырь в 4 картине 2 д. До этого момента социальный конфликт был на втором плане. Третья кульминация – катастрофа-развязка – эпизод казни. Три кульминации – три яруса, *три вехи восхождения* к символическому финалу при всей его жуткой конкретности. Зона катастрофы христианской трагедии есть *зона Преображения и Просветления*. Автор «успевает» раскрыть ещё и три основные в неокатолической теологии *концепции Веры* (по Дж. Келленбергеру):

ортодоксальную, абсурдную и парадоксальную, носителями которых, соответственно, выступают монахини и старая настоятельница, Бланш, её брат и отец, комиссары революции и народ. Две последних экзистенциальны. В «Моисее и Аароне» Шёнберга они выражали духовную суть Моисея, Аарона, народа.

В «Диалогах кармелиток» содержатся приметы романтического исторического театра. Принципы истории «как прошлого» - в точной датировке фактов, хроникальности поворотов сюжета, показе напряженной атмосферы времени, музыкально «озвученной» революционными песнями, напевами молитв. История «как настоящее» выстроена в виде непредсказуемого ряда событий, в которых стихия революции показана *изнутри* - экзистенциально - через судьбы Бланш, Констанс, матери Генриетты, новой настоятельницы – и *извне*, в упомянутых эпизодах. Исследуя причины *краха революции*, Пуленк пытается анализировать

«нарывы» истории изнутри в духовных идеалах и психологии героев, доказывая, что *нельзя построить будущее на бездуховности, безверии, всеобщей ненависти*, когда из недр народных масс вырываются разрушительные силы. Возникает противоречие «чаемого светлого будущего» и беспредельного падения нравов, что, увы, подтвердило в XX веке и наше Отечество.

Итак, выделенные нами эпико-мифологическая, лирико-психологическая, мистериальная и религиозно-философская тенденции связаны с процессами внутрижанрового или полижанрового синтеза. Драматургия французской исторической оперы XX века усложняется за счет привлечения закономерностей мифа и мистерии, полипространственности и simultанности временных процессов, использования приемов киноискусства. «Цепная», структурная (Мийо) или централизованная системы симфонизации (Онеггер, Пуленк) усиливают драматургическое напряжение вербальных пластов.

Примечания:

1. Егорова Б. О некоторых тенденциях в тематике французской оперы XX века (10-20-е годы) // Музыка и современность / сост. Д. Фришман. М.: Музыка, 1976. Вып. 10. С. 113-150.
2. Гюго В. Предисловие к драме «Кромвель» // Гюго В. Собр. соч. Т. 11. М.; Л., 1952. 502 с.
3. Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма. Киев: Муз. Украина, 1986. 152 с.
4. Калошина Г. Оперное творчество Глинки и западноевропейский музыкальный театр первой половины XIX века // Южнороссийский музыкальный альманах. 2004. Ростов н/Д, 2005. С. 39-46.
5. Мийо Д. Моя счастливая жизнь / пер. Л. Кокаревой. М.: Композитор, 1999. 398 с.
6. Dictionnaire de la litterature francaise contemporaine. Paris: Larousse, 1966. 787 p.
7. Мозгот С. Специфика исследования пространства в музыке: к проблеме включения аналитического метода // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. Филология и искусствоведение. 2007. № 3. С. 311-313.
8. Кармелиты - монахи одного из нищенствующих орденов, основанного в 1156 году. Название от горы Кармел (Ливанский хребет), где находился их первый монастырь.

References:

1. Egorova B. On some tendencies in the subject matter of the French opera of the XX-th century (10-20s) // Music and the present / comp. by D. Frishman. M.: Music, 1976. Issue 10. P. 113-150.
2. Hugo V. Foreword to the drama of «Cromwell» // Hugo V. Col. of works. V. 11. M.; L., 1952. 502 pp.
3. Tcherkashina M. A historical opera of a romanticism epoch. Kiev: Mus. Ukraine, 1986. 152 pp.
4. Kaloshina G. Glinka's operatic works and the West European musical theater of the first half of the XIX century // The South Russian musical almanac. 2004. Rostov-on-Don, 2005. P. 39-46.
5. Milhaud D. My happy life / transl. by L. Kokareva. M.: Composer, 1999. 398 pp.
6. Dictionnaire de la littérature française contemporaine. Paris: Larousse, 1966. 787 p.
7. Mozgot S. The specificity of space research in music: on the problem of the analytical method including // Bulletin of the Adyghe State University. Series «Philology and the Arts». 2007. № 3. P. 311-313.
8. The Carmelites - monks of one of the poorest orders, founded in 1156. The order was named after the mountain of Carmel (the Lebanese ridge), where their first monastery was situated.