

Искусствоведение

УДК 784/785 (44)
ББК 85.316 (4Фра)
К 17

Калошина Г.Е.

Кандидат искусствоведения, и.о. профессора кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории им. Рахманинова, e-mail: g.e.kalochina@mail.ru

Жанровые особенности и концепция оратории С. Франка «Заповеди блаженства» (Рецензирована)

Аннотация:

Впервые в музыковедении охарактеризованы черты полижанровости в творении Франка как процесс взаимодействия ряда сакральных и светских жанров. Рассматриваются особенности формирования интертекста либретто, многоуровневые содержательные пласты оратории, её пространственно-временная и композиционная организация. Дифференцированы полярные интонационно-тематические сферы, выявлена семантика лейтмотивных образований, показано присутствие концепции христианской трагедии в каждой части сочинения и в масштабе художественного целого.

Ключевые слова:

Оратория, блаженства, полижанровость, мистерия, полипространственная драматургия, концепция, моноцикл.

Kaloshina G.E.

Candidate of Art Criticism, Acting Professor of History of Music Department, Rachmaninov Russian State Academy, Rostov-on-Don, e-mail: g.e.kalochina@mail.ru

Genre features and concept of the oratorio of C. Franck «Les Beatitudes»

Abstract:

For the first time in a musicology, lines of multi-genre character of Franck's writing are depicted as process of interaction of a number of sacral and secular genres. The author examines the features of formation of inter-text within the libretto, multilevel substantial layers of the oratorio and its spatial-temporal and composite organization. Polar intonation and thematic spheres are differentiated. Semantics of the leitmotifs is revealed. Presence of the concept of the Christian tragedy at each part of the composition and on the scale of an art ensemble is shown.

Keywords:

Oratorio, beatitude, multi-genre character, mystery, multi-spatial dramatic art, concept, monocycle.

В истории французской оратории XIX века одна из самых возвышенных страниц принадлежит Сезару Франку. Будучи религиозным мыслителем, он раскрывал в сочинениях христианские идеи, разворачивал дискуссии вокруг проблем веры. В его оперном наследии, как в операх «Тангейзер» и «Лоэнгрин» Вагнера, противостоят христианская и языческая модели мира, герои заняты поисками истинной веры, цели и смысла человеческого существования. Оратория мыслится им как духовный жанр на библейские сюжеты. «Ревекка» и «Руфь» трактованы как «библейские сцены» с чертами оперы и рассчитаны на сценическую интерпретацию. В них четко очерчены и жанровые признаки оратории: наличие партии *testo*, многогранность функций хора – показ групп персонажей, описание места действия, присутствие молитвенных эпизодов, назиданий, свойственных проповеди. В оратории «Искушение» (1873 г.) синтезированы черты пассионов, оратории, мессы, симфонической поэмы. Именно в ней впервые появляется концепция христианской трагедии, а тема смерти преобразуется в хорал воскресения Спасителя.

Цель данной статьи – выявить концепцию и жанровые взаимодействия высшего порядка в оратории Франка «Заповеди блаженства», представленной в отечественном музыкознании только в монографии Н. Рогожиной [1: 232]. Французский музыковед М. Кунель характеризуют её как вершину творчества композитора и кульминацию развития данного жанра в XIX веке [2: 306]. Автор создавал это грандиозное монументальное полотно в течение десяти лет (1869-1879). Оно явилось квинтэссенцией его стиля и его мировоззрения как религиозного мыслителя. Он стремился воссоздать в нем то состояние души, которое охватывало его в моменты импровизаций на органе во время воскресных богослужений в храме Св. Клотильды, где он работал в течение многих лет. Возвышенный духовный экстаз, волны вдохновения

пронизывают всё это сочинение. Каждая из восьми частей и Пролог имеют эпиграфы из легендарной Нагорной проповеди Христа, изложенной в Евангелиях от Матфея (5 гл.) и от Луки (6 гл.). Сакральность присутствует в символике числа и в трактовке пространственно-временных процессов. Число восемь – символ Вечности и Вечной Жизни, дарованной человечеству подвигом Спасителя. Девятая часть – Пролог. Все части группируются по три, отражая идею святой Троицы. Мысль о Вечности размыкает пространство и время в бесконечность, выводит на первый план вневременной, религиозно-символический уровень драматургии. Нагорная проповедь Иисуса Христа о «блаженствах» выражает суть христианства и его отличий от ветхозаветного закона. Её заповеди должны исполняться во все времена.

Факт проповеди Христа в Библии рассматривается как конкретное событие 1 века н. э., исторически обусловленное определенным местом (гора Курт-Хаттин между Фавором и Капернаумом, в двух часах пути от Галилейского моря) и временем (после призвания апостолов, что ими же засвидетельствовано). Новозаветный закон выдвигает на первый план внутренние достоинства человека, они важнее ветхозаветной избранности по происхождению. Заповеди «блаженства» определяют качества духовного состояния *преображенного верой* во Христа человека, который призван восстановить своё утраченное при грехопадении богоподобие. «Вот завет, который завещаю им после тех дней, говорит Господь: вложу законы Мои в сердца их и в мыслях их напишу их» (Посл. Ап. Павла евр.; гл. 10, ст. 16). «Господствующая черта «блаженств» — духовное смирение и самоуничижение в противоположность эгоизму и самовозношению в верованиях древности» [3: 186]. «Блаженства» символизируют будущее человечества во Христе. Так через внутренние достоинства верующего человека смыкаются прошлое (скрижали Мо-

исея, заповеди Христа) и будущее, когда восторжествуют «блаженства» и «горнее» преобразует «дольнее».

Черты проповеди в духе притчи, философской поэмы в композиции и поэтике либретто составляют духовный ракурс оратории, предвосхищающей концепции Тейяра де Шардена, философа XX века. По примеру Св. Августина, Шарден считал, что в мире всё сакрально и подчинено стремлению к воплощенному Христу. «История Царства Божьего тождественна единению. Целостность божественной среды создаётся путём объединения всех избранных духов в Иисусе Христе» [4: 187]. Христос – финальная цель космогенеза – именуется им «точкой Омега». Она имманентна, присуща миру явлений и трансцендентна ему, ибо находится за рамками творения, вне Времени и Пространства. «В каждом акте земной деятельности происходит становление «царства небесного». Мистическое начало призвано восторжествовать над рациональной цепью выкладок о внешней оболочке космической эволюции» [4: 188]. В этом суть содержания оратории.

Полихроникальная и полипространственная драматургическая конструкция «Блаженств» дополняется множеством других текстов, формируя интертекст либретто. По примеру Вагнера, вербальный уровень создан Франком и поэтессой Ж. Коломб путем контаминации фрагментов Евангелия, Ветхого завета, посланий апостолов, текстов деяний, заимствований из средневековых литургических драм, мираклей, псалмов Давида. Используются тексты молитв, секвенций *Mater dolorosa*, *Dies Irae*, проповедей Святого Франциска, иерархов церкви Франции XIX века. Все эти «сторонние цитаты» встраиваются в аналогичные по смыслу фрагменты евангелических текстов от Матфея и от Луки, порождая поле смыслов каждой заповеди. Сентенции Заповедей Блаженства включены в процесс вербального синтеза как эпиграфы и, главное, как смысловые и как музыкальные

резюме каждой из частей. На них строятся зоны Просветления, завершающие кодовые разделы. По замыслу Франка, чтобы постигнуть высшие сакраментальные смыслы, заповеданные Иисусом Христом, надо прочувствовать их сердцем, пройти Путь духовного становления и Прозрения. А значит пережить страдания и мучения грешников, самого Спасителя, отторгнуть притязания вселенских и земных демонических сил. Путь духовного становления верующего Художника-Творца составляет магистральную линию сюжета. Для реализации замысла требуются как внешние, так и внутренние препятствия. Авторы театрализируют драматургический процесс в духе литургических драм и мистерий средних веков, расширяя жанровое поле высшего порядка сочинения. Художественное полипространство мистериально, воплощает христианскую модель мира с противоположением «горнего» и «дольнего», Ада и Рая. «Моделируя пространство за счет распределения звуковых объектов», автор «мыслит его в роли полноправного «участника» концепции музыкального содержания» [5].

В оратории семь солистов (вновь символика числа), выступающих в трио, квартетах, квинтетах (числа-символы Божественной Троицы, Креста и Звезды). Они исполняют различные роли, только первый баритон персонифицирует голос Христа и выступает во всех частях за исключением пятой. Символичны такие персонажи, как Голоса неба (Ангельское воинство), Ангел милосердия, Богоматерь, Сатана, Ангел смерти. «Реальные» герои – Мать, Муж, Жена, Сирота, миротворцы, праведники, грешники, фарисеи, тираны – представлены в сюжете оратории обобщенно аллегорически. Повествование о событиях, размышления от автора в Прологе, IV и V частях в партии *testo* – рассказчика поручены, как в Пассионах Баха, тенору. Если речь идет о Богоматери и архангелах, к рассказу подключаются Голоса неба (сопрано и меццо).

Крайние точки вербального ряда — Рождение и Воскрешение Спасителя и его посмертная победа над силами ада. Внутри этой огромной сюжетной арки помещена концепция Нового Завета — разъяснение заповедей путем персонификации злого и доброго начал, рассказы об эпизодах истории избранного народа и его героях, дискуссии вокруг евангелических эпизодов (вопросы фарисеев Христу – Еванг. от Матфея, Гл. 22), мифические диалоги страдальцев (Мать, Сирота, Супруги). Супруги разъясняют заповеди о грехе прелюбодеяния, брачных отношениях Мужа и Жены в праведной семье (VI часть). Конфликты Добра и Зла носят экспрессивный характер и воплощаются в музыкальном процессе в драматических контрастных фресках I, VI, VII, VIII частей. Этико-нравственный медитативный пласт – молитвенные излияния общины — поручен и хору, и солистам, прославляет весь музыкальный процесс. Четвертая часть «Блаженны голодные и жаждущие правды» сосредоточена на внутренне напряженной исповеди солиста.

Драматизация либретто и музыкального процесса нарастает от начала к концу сочинения. Максимальное количество персонажей появляется в VI, VII, VIII частях. Седьмая открывается масштабной арией Сатаны, заявляющего, почти по Н. Бердяеву, что он — «князь мира сего» [6: 293]. Он сеет вражду в отношениях народов, оспаривает идеи Христа, пробуждает в душах сомнения в истинности христианской веры. Многопланово дифференцирован хор, выступающий в роли ангельского воинства в Прологе и как хор праведников, противостоящий Сатане, в Эпilogue (VIII часть). Хор отвечает на провокации и искушения Сатаны гимнической молитвой Божественного благоволения, крепнущей в динамическом нарастании звучности от предельного *ppp* до масштабного *fff*, расцвеченной «сиянием мажоро-минорных радуг» (выражение Франка). В VI части темати-

чески выделены хоры вдов героев, отдавших свои жизни в праведных и неправедных войнах, еврейских женщин, тысячелетия стенающих от бесчисленных агрессий. Им противостоит воинственная песня тиранов, утверждающих право на насилие и зло, гротескно преобразующая тему Симфонических вариаций Шумана, фанфары вступления Второй симфонии Бетховена. Агрессивной энергией переполнена хроматическая токката хора демонов зла, ритмические каноны жестких аккордов которой рассекают пространство фактуры (VII часть).

«Заповеди блаженства» поражают своими масштабами. Протяженность звучания составляет свыше двух часов. При этом каждая из восьми частей длится от 11 до 22 минут с шестиминутным Прологом. Автор свободно выстраивает композиции частей, ориентируясь на контуры праздничного литургического ритуала. Обилие григорианских песнопений заставляет вспомнить о реквиеме или мессе, ибо художественное целое представляет собой свод молитвенных погружений с главенством религиозной медитации, как основы музыкального процесса, объединенного рядом сквозных лейттем. Ведущей среди них является тема *Божественной благодати*, возникшая в первых эпизодах Пролога и завершающая последние четыре части как символ Божественного Откровения, ответ Создателя на искренность молитвы. К сквозным относятся два лейтмотива Христа (первый - антабазис из Пролога, второй — тема Божественной любви из коды I части), изысканно хрупкие лейтмотивы Звезды и ниспадающие «лучики» Света Райских просторов. Поскольку ведущими являются *религиозно-символический и медитативный уровни* драматургии.

Композиция оратории представляет собой метацикл из восьми развернутых вокально-хоровых поэм, построенных в форме моноцикла (I, VI, VII части), в контрастно-составной (II, V части)

или рондальной композиции (рондо первого рода – III и IV части, рондо второго рода с чертами сонатности и кодой – VIII часть). Уникальность сочинения состоит в том, что концепция христианской трагедии разворачивается на двух уровнях: внутри каждой части, где после драматических противостояний образных пластов обязательно наступает зона экстатического и возвышенно проникновенного Просветления, Преображения как обретенное «блаженство», во-вторых, – в масштабе целого. Оратория завершается под звуки органа, вдохновенным торжественно – гимническим обобщением этих эпизодов.

Текст Пролога практически цитирует фрагмент из XI части оратории Генделя «Мессия»: «Это были тяжелые времена на земле, порабощенный народ погряз в нищете и несправедливости, молчаливо склоняясь под властью силы. Повсюду лилась кровь умирающих братьев. Храмы рушились, в сердцах не было надежды. Старый мир угасал» (Здесь и далее переводы наши – Г.К.). Элегический, проникновенный речитатив тенора, тонус эпического повествования и строгого созерцания с опорой на классико-романтическую кантилену и хорал сменяется просветлением колорита в момент появления сюжетного мотива Рождества: «Тут в вышине небес раздался нежно серебристый напев. Народ внимал и дивился этому чуду. В светлом сиянии небес ангельское воинство возглашало: Призывайте того, кто родился, уничтожить старый мир. Он спасет вас. Воздавайте хвалу Господу! Хвалите Господа!» (116 псалм Давида). Пролог завершается восторженным гимном-хоралом, перебрасывая арку к Эпилогу рождественскими мотивами и тематическими связями оркестра и хора. Впервые проходит «серебряный» чудесный лейтмотив Рождества, звучащий далее в I, II, III, V, VIII частях.

Первая часть с эпиграфом «Блаженны нищие духом, ибо их есть царствие небесное» построена в виде развер-

нутого сонатного моноцикла с героико-трагической фанфарной главной партией, текст и музыка которой выдержаны в духе «Фаустов» Гёте и Гуно и тетралогии Вагнера: «Лишь золото радует взор, люди гибнут в погоне за богатством». Демонические фанфары хора в грозных вихрях разбушевавшейся стихии токкаты-тарантеллы оркестра словно рисуют круги ада житийного бытия человечества. Волевые маршевые эпизоды двух связующих тем вырастают из экспрессии неистово-главной партии, развивая фразы Евангелия: «Горе вам пресыщенные ныне, ибо восплачете!». Лирическая зона побочной партии в лучших традициях производного контраста интонационно трансформирует элементы главной темы, превращая их в проникновенные вокализмы, озвучивающие фрагменты Евангелия «Горе вам богатые, ибо вы уже получили свое утешение» и назидания из посланий апостола Павла. В разработке и репризе пласты главной и побочной контрапунктируют по вертикали, что типично для религиозно-философской трагедии в симфониях XIX века. Драматический накал репризы постепенно уступает место образам умиротворения. И здесь вступает кантилена необыкновенной красоты – символ царствия небесного и самого Спасителя, открывая обширную экстатическую коду. Голос Христа провозглашает идею «Блаженны нищие духом», у хора – фрагментом 6 гл. Евангелия от Матфея: «Не собирайте себе сокровищ на земле, подверженных тлению...ищите их на небесах...Ибо, где сокровище твое, там будет и сердце твоё. Светильник для тела есть око».

Принцип контраста сопоставления характеризует все последующие части оратории, особенно с V по VIII-ю. Во II части – «Блаженны кроткие» – развернутый оркестровый раздел представляет две темы. Одна станет контрапунктом в фугато главной партии, основная тема которого «распевает» цитату из Пятой симфонии Бетховена. Ей контрапунктирует се-

рия элегических подголосков. И всё вместе отражает трагическую безысходность текста: «Небо высоко и далеко, земля погружена во мрак и туман, нет ни огонька, ни тени надежды. Будущее беспросветно». Вторая тема - видение Божественного Лица, воспоминание о рождественском напеве Пролога — возвышенный хорал побочной зоны, излагающий текст эпиграфа. Резкое ускорение, драматизация главной партии в разработке-репризе происходит за счет вторжения демонического тематизма, наполненного фигурами *passus duriusculus*, креста, ВАСН, «распятия». В репризе побочная зона сокращена, но в процессе синтеза с моторными мотивами быстрого раздела из нее рождается видение Рая - второй экстатический раздел композиции, где проходит измененный мотив-анабазис – первый лейтмотив Иисуса Христа – и мотив Его любви к людям в мистических потоках лучей изначального света.

Тесно взаимосвязаны III – «Блаженны скорбящие, ибо они будут утешены» и IV – «Блаженны алчущие и жаждающие правды, ибо будут насыщены» части, контрасты которых произрастают изнутри в процессе драматизации исходного скорбно-трагического тематизма. Поражает емкая, плакатная тема рефрена III части в *fis moll*. Суровая поступь сарабанды, похоронного марша, «рыдания» погребального звона, трагическая псалмодия унисонов хора, безысходный романсный мотив акцентируют драматическую напряженность текста: «Царица неумолимая — боль. Твоя страшная рука поработочает человечество, ломает наши сердца. Твои невидимые силы молчаливо увеличивают наши жертвы». Ведущие символы части — Страдание, Смерть, Жертва, Молчание (символ Вечности) — раскрываются в последующих частях, усиливая связи с Реквиемом. Лишь в коде, где вступает Голос Христа, разливается чаемое блаженство и состояние умиротворения.

В начале V части «Блаженны милостливые, ибо они будут помилованы»

зеркально отражаются элегические лейтмотивы Пролога. Волевой марш и контрастные грозно-«секущие» демонические интонационные сферы вторгаются в скорбные темы V, затем VI частей, открывают VII и VIII части. В VI «Блаженны чистые сердцем, ибо они узрят Бога» и VII «Блаженны миротворцы, ибо будут названы сынами божьими» частях эпизод за эпизодом нанизываются по принципу множественной *кадровости*. Фигура *passus duriusculus* в маршевом ритмическом рисунке и восходящий фанфарный комплекс (два лейтмотива Сатаны), секущие аккорды гротескного скерцо (мотив ярости), мотив *Dies irae*, тиратный и трельный элементы демонической сферы пронизывают музыкальную ткань VII и VIII частей.

В целом, тематические связи второй половины оратории протянуты по трём сквозным сферам. В начальных и разработанных разделах композиций это демоническая и скорбно-трагическая сферы. Божественная сфера с развитием лейтмотивов Рая, Иисуса Христа, Света, Божественного благоволения господствует в кульминациях зон просветления. Проникновенна и трогательно свежа лирическая ария Богоматери у Креста Спасителя в VIII части «Блаженны гонимые за правду, ибо их есть Царство небесное», в которой соединены тексты секвенции *Stabat Mater*, рассказ о рождении и подвиге Сына, о встрече трех Марий с Ангелом у гроба Господня. Голос Христа в ответ на отчаянные призывы сатаны, уносящегося в пространство преисподней, возвещает о Воскресении и окончательной победе Богочеловека над силами ада. Торжественные аккорды органа открывают начало коды VIII части, утверждая позитивное начало бытия, торжество духа, преодоление смерти через силу веры и любви. Этому способствуют многократные повторения мотива-символа Божественного благоволения и новая, итоговая, триумфально-маршевая тема, сопровождающая вторую итоговую тему - ликующий, многократно повторенный хорал

«Hossana». Обе получены в результате значительного преобразования демонических лейткомплексов и синтеза их с тематизмом зон Просветления. Так через веру и единение Богочеловека с истово верующим народом, через Его победу над вселенским злом закрепляется концепция *Преображения*. «Победа над смертью представлялась мне основной проблемой жизни. ≤...≥ Христос победил смерть. Победа эта свершилась в субъекте, т. е. в подлинной перво-жизни и перво-реальности» [6: 283-284]. Её особенности охарактеризованы нами в ряде статей [7: 138].

Полижанровость отличает все наиболее значительные инструментальные сочинения Франка — Симфонию, Сонату для скрипки и фортепиано, цикл Прелюдии, Хорала и Фуги для фортепиано. Как в симфониях Брамса и Брукнера, в них разворачивается концепция религиозно-философской трагедии. Преодолевая сомнения и разочарования, автор выстраивает в финалах циклов зоны преобразования и просветления, утверждая христианские сентенции. Такова кода цикла «Прелюдия, Хорал и фуга», где взволнованно напряженные темы Прелюдии имитируют ликующие перезвоны колоколов, в опорных звуках которых звучит хорал веры. На это накладывается сурово-торжественная тема фуги, символизируя идею раскрытия, смысловой итог цикла. Принцип итогового тематизма был впервые найден Бетховеном в Пятой и Девятой симфониях, закреплён Вагнером в финалах «Кольца» и «Тристана», Брамсом в Третьей и Брукнером в Восьмой симфониях. У Франка итоговые темы присутствуют в финалах всех

его ораторий.

Смысловые аспекты оратории «Заповеди блаженства» не только раскрывают нравственные законы христианства. Франк создает здесь *мистерию Духа как концепцию Творчества*. «Вся жизнь мира есть момент этой мистерии, в которой Бог рождается в человеке и человек в Боге. У человека есть два пути: путь исторического величия и путь трансцендирования к преображенному и освобожденному миру» - писал Г. Марсель, рассматривая трансценденцию как «схватывание меня Богом» в момент Божественного Откровения [8: 103]. Откровение есть момент синергии космоса, дарованной ищущему Художнику-Творцу. Он должен пройти путь из жизни в вечность через творчество, повторяя мученический подвиг Спасителя и раскрывая Свет Священного Писания. «Христианство есть религия любви и свободы. Евангелие есть благая весть о наступлении царства Божьего» [6: 294]. Второй ракурс постижения концепции — экзистенциальный. В своем выборе веры, человек должен быть лично деятелен. Божество совершится лишь через преображённого человека. «Будьте совершенны, как совершенен отец ваш единый» - утверждает финал оратории. «Новое, завершающее Откровение будет откровением творчества человека. Это и будет чаямая эпоха Духа. И в ней, наконец, реализуется христианство как религия Богочеловечества» [6: 200]. Всем своим существом Франк стремился приблизить эпоху Духа, вовлекая слушателя в духовное со-Творчество. А всякое со-Творчество есть продолжение миротворения.

Примечания:

1. Рогожина Н. Сезар Франк. М.: Сов. композитор, 1969. 266 с.
2. Kunel, M. Cesar Frank. L'homme et son oeuvre. Paris, 1947. 386 p.
3. Христианство. Энциклопедический словарь: в 3 т. Т. 2 / под ред. С. Аверинцева. М.: БРЭ, 1995. 670 с.
4. Teilhard de Charden P. Le milieu divin. Essai de la vie instrumente. Paris, 1964. 308 p.
5. Мозгот С. Специфика исследования пространства в музыке: к проблеме включе-

ния аналитического метода // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. Филология и искусствоведение. 2007. Вып. 3.

6. Бердяев Н.А. Самопознание. М.: ДЭМ, 1990. 336 с.
7. Разъяснение см. в ст.: Калошина Г. Черты мистерии в религиозно-философских трагедиях Мийо-Клоделя // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 1 (6). С. 137-143.
8. Marcel G. Etre et avoir. Journal Metaphysique. (1928-1933). Vol. I. Paris, 1968. 305 p.

References:

1. Rogozhina N. César Franck. M.: Sov. composer, 1969. 266 pp.
2. Kunel, M. Cesar Frank. L'homme et son oeuvre. Paris, 1947. 386 p.
3. Christianity. Encyclopedic dictionary: in 3 v. V. 2 / ed. by S. Averintsev. M.: BRE, 1995. 670 pp.
4. Teilhard de Charden P. Le milieu divin. Essai de la vie instrumente. Paris, 1964. 308 pp.
5. Mozgot S. Specificity of space research in music: on inclusion of an analytical method // The Bulletin of the Adyghe State University. Series «Philology and the Arts». 2007. Iss. 3.
6. Berdyaev N.A. Self-knowledge. M.: DEM, 1990. 336 pp.
7. See the explanation in the article by Kaloshina G. The mystery play features in Milhaud-Claudel's religious and philosophical tragedies // Problems of musical science. 2010. No. 1 (6). С. 137-143.
8. Marcel G. Etre et avoir. Journal Metaphysique. (1928-1933). Vol. I. Paris, 1968. 305 p.