

Г. Е. КАЛОШИНА

*Ростовская государственная консерватория (академия)
им. С. В. Рахманинова*

ЧЕРТЫ МИСТЕРИИ В РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИХ ТРАГЕДИЯХ МИЙО-КЛОДЕЛЯ

УДК 781.6.082.10

Идея религиозно-философского театра возникла ещё в теоретических трактатах Ф. Шлегеля. Пытаясь предопределить, каким будет романтический театр, он рассматривает три разновидности трагедий. Низшая форма – реалистическая трагедия, вторая разновидность – философская трагедия, к ней он отнёс театр Шекспира, где автор дискутирует сакраментальные вопросы бытия и социума, но не разрешает их. Шлегель противопоставляет ей романтическую христианскую трагедию, которая будет «не только предлагать загадку бытия, но и разрешать её: она должна выводить жизнь из запутанностей настоящего и, проведя через них, довести до окончательного развития и окончательного разрешения» [1, с. 23]. Для неё будет характерен новый тип развязки, «когда из смерти и страдания возникает новая жизнь и Просветление, Преображение внутреннего человека» [1, с. 24-25]. Апробировал эту разновидность трагедии сподвижник Шлегеля по йенской романтической школе Людвиг Тик, создавший в 1800 году христианскую трагедию «Жизнь и смерть Святой Геновевы». На её сюжет написана единственная опера Шумана. Но в музыкальном театре первенство воплощения концепции христианской трагедии принадлежит Вагнеру в опере «Тангейзер». Он продолжил разработку этой концепции в «Тристане», в «Кольце нибелунга», в «Парсифале».

В искусстве XX века именно Клодель стал создателем нового варианта религиозно-философской, христианской трагедии («Благовещение Марии», «Залог», «Атласный башмачок»), равно как и религиозно-философской поэмы и оды. Начав, как поклонник Малларме, Рембо и Бодлера, в 16 лет он почувствовал себя «призванным» служению Господу. Эмоциональными стимулами его обращения к вере были по его признанию «Магнификат» Баха, «Парсифаль» Вагнера и «Озарения» Артюра Рембо, что предопределило главенствующую роль католических мотивов в его творчестве. Философская концепция Клоделя, опирающаяся на идеи неоплатонизма и неотомизма, в разных вариантах моделируется в его спектаклях и совместных творениях с музыкантами. Мир по Клоделю един, неразделим, это – целостная Божественная Бесконечность (непрерывный континуум), находящаяся в вечном самодвижении. В своём развитии она стре-

мится к вечной гармонии и не может разделяться на отдельные исторические периоды. Мир есть самостановление Божественного Промысла. Всякое действие, всякое историческое событие есть мгновение этой Божественной бесконечности. Оно предопределено и спонтанно, задано и непреднамеренно. Принципы универсальности и длительности (связь с А. Бергсоном), взаимобратимости пространственно-временных форм (пространство – делящееся время, а время – самостановящееся пространство) приводят к тому, что драматическое действие всегда открыто, являясь лишь произвольно выхваченной частью непрерывно делящегося всемирного течения событий. Рассматривая каждое историческое явление и отдельную личность как частицы общего процесса, Клодель не даёт чёткого определения характеров и положений. Он пренебрегает психологическим анализом, считая, что героическая Личность или личность художника-Творца призваны осуществить божественное предначертание¹. Так трактованы у Клоделя образы Жанна в оратории-мистерии Онеггера, Христофора Колумба, призванного перенести весть о Христе (Коломб – голубь, символ святого духа, Христофор – несущий крест), идеи католической веры в Западное полушарие.

Идеал Клоделя – безграничное и вечное божественно-прекрасное. Его привлекает таинство божественного преобразования и рождение красоты из хаоса и земного безобразия. Заметно воздействие пантеизма в духе Спинозы и Гёте (природа – это храм) и проблема нравственного совершенства через постижение таинства веры². Театр Клоделя – это исключительно религиозно-философский театр. Основой драматургического процесса являются диалоги и дискуссии вокруг идей и символов, которых олицетворяют те или иные персонажи. Отсюда наличие в драматургии вневременного символического уровня. Так, в пьесе «Город» Бём – символ познания, Кевр – символ поэзии, с помощью которой постигаются истины. В процессе развития пьесы Бём формулирует идею веры как основы самопознания, а Кевр приходит к вере, принимает сан епископа. Идейный смысл драмы Клоделя – научное познание и поэзия сближаются через веру, вера содержит две стороны раскрытия истин Бога, как создателя мира. В пьесе «Благовещение Марии» девушка, движимая состраданием, целует прокажённого в день

своей свадьбы. Далее разворачивается её страшная судьба: отвергнутая близкими людьми, она живёт в землянке, в лесу, в полном одиночестве, в молитве и вере. Подвижнический подвиг, молитвенное служение превращают её в святую, помогающую людям. Чудо преображения происходит в момент её кончины, когда на глазах собравшихся исчезают её струпья и язвы. И она, преображённая, умирает чистой и невинной как в начале драмы с надеждой на жизнь вечную...

Итак, театр Клоделя – это мифологический театр идей, дискуссионно-философский и мистериальный одновременно. Но главное, его театр отличает новая форма синтеза – *подвижно-вариабельная, поливалентная полижанровость*. Вот как он сам формулирует принципы нового синтеза: «Слова больше недостаточно. В некоторые мгновения актёру нужна поддержка оркестра, в другой раз необходимо только пение. Порой музыка нуждается в жесте; жест иногда может стать танцем. Присутствие актёра иногда слишком материально, в таких случаях на помощь приходит кино. Дрaму сменяет фрагмент балета, затем хоровое пение, солист, опять драма, кинофрагмент, наложение разных искусств по вертикали» [11, с. 45]. Несомненно, идея синтеза у Клоделя «кинематографична». Основопологающим становится *принцип монтажа* разных жанров и видов искусств, их свободное, *поочерёдное горизонтальные «включение»* в драматургию произведения или *вертикальное их наложение*. Он стремился синтезировать исторические разновидности театра (испанскую драму, античную трагедию, средневековую литургическую драму, классическую трагедию, японский театр но и кабуки, психологическую трагедию эпохи романтизма, символистскую драму, экспрессионистический театр) на основе полижанровой мистерии. Могучий поэтический дар позволил ему переплавить эти противоречивые и разнородные элементы и создать собственный оригинальный театр.

Ещё одной особенностью театра Клоделя является традиционный для классицизма принцип соподчинения всех компонентов структуре целого: «Идеальная драма должна представлять такое логическое построение, когда все роли теснейшим взаимосвязаны, а поведение действующих лиц становится понятным только в заключительных сценах. Каждая деталь должна вытекать из единого целого, а все части соподчиняться друг другу» [11, с. 68]. Принцип соподчинения выявляется в строгом подчинении трёх уровней – действенного, лирико-психологического, морально-этического – религиозно-символическому ряду. В композиции своих драм и поэм он использовал также структурные закономерности музыкальных форм: мессы, реквиема, рондо, вариаций *basso ostinato*, фуги. Поэтому его замыслы наиболее ярко реализовались в сотрудничестве с музыкантами.

Характерные особенности его личности – подвижника христианского вероучения, философа-неокаатолика и художника в одном лице – близки облику

Мессииана, Жоливе, Дютыйё. Именно у Клоделя впервые раскрываются концепции моделей веры (ортодоксальная, абсурдная, парадоксальная). Вокруг них поэт ведёт дискуссию, что позднее отражено в опере «Моисей и Аарон» Шёнберга. Модель драматургии грандиозной диалогии-мистерии «Атласный башмачок» с её симультанными и полипространственными процессами он спроецировал на совместные музыкально-театральные опыты с Онегером и Мийо.

Клодель особенно ценил совместные творения с Дариусом Мийо. Их первым опытом стала новая версия трилогии Эсхила «Орестея». Это яркий образец слияния эстетических устремлений Клоделя и Мийо, главной целью которых было возрождение принципов античной трагедии в современных условиях. «Я горжусь, что дал вам материал для этого гениального творения», – восторженно восклицал поэт о «Хоэфорах», обращаясь к композитору [цит. по : 12, с. 140]. Молодой автор продемонстрировал в них уже сложившийся самобытный стиль, опирающийся на «антиромантические» позиции, своё недюжинное умение выстроить развёрнутые, монументальные и совершенные формы. Он поставил перед собой трудную задачу: впервые в истории музыкальной культуры сочинение создано на основе полного текста трагедийного полотна Эсхила в переводе Клоделя с сохранением духа и важнейших идей великого поэта древности.

Надо отметить, что преломление традиций античности в искусстве XX века шло различными путями, что предопределено мифологизацией сознания, характерной для художественной культуры современности³. Первый путь выражен в широком заимствовании образов, тем, сюжетов, идей античности, которые становятся достоянием многочисленных музыкальных и театральных сочинений XX века. Например, только во французской культуре появляются «Антигона» Кокто–Онегера, «Царь Эдип» Кокто–Стравинского, «Амфион» Валерии–Онегера, «Утренняя серенада» – хореографический концерт Пуленка. Второй путь – создание произведений на современные сюжеты с использованием образов, тем античности («Жаворонок» Ануя, «Антигона – 43», «Бедный матрос» Мийо). Третий путь – воссоздание форм синтеза, свойственных древнегреческой трагедии на другом материале («Бернауэрин» Орфа). Четвёртый путь – стилизация греческой трагедии в театре Орфа («Прометей», «Антигона»), в национальном театре Греческой хореодрамы.

Случай «Орестеи» отличается от всех предшествующих. Здесь осуществлена попытка вовлечения синтетических музыкальных жанров XX века в драматический вариант античной трагедии. Как известно, музыка в древнегреческой трагедии была её неотъемлемой частью, так как представление осуществляло синтез театрально-сценического действия и музыки, которая мыслилась как триединство поэзии, собственно музыки и пластики танца. Мийо–Клодель идут по пути экспериментирования в духе идей Клоделя. В

каждой из частей «Орестей» роль музыки не равнозначна. На её примере можно проследить процесс становления *принципа полижанровости* в версии Клоделя. В первых двух частях трилогии – «Агамемнон» и «Хоэфоры» – драматическое и музыкальное начала противопоставлены. «Агамемнон» представляет собой театральное произведение, в котором омузыкалены лишь три фрагмента, в «Хоэфорах» уже семь музыкальных частей. «Эвмениды» – опера-оратория: текст трагедии *целиком* положен на музыку. Наиболее интересной с точки зрения жанрового решения представляется вторая часть трилогии – «Хоэфоры». Здесь нашло специфическое отношение к универсальному мифу в XX веке: соединяя в себе этическую, эстетическую, нравственную стороны, он является, по сути, формой познания действительности.

Авторы отказались от привычной трактовки античности как мира светлого разума, идеальной гармонии и красоты. Перед слушателем предстаёт мир грубый и жестокий, в котором бушует варварская стихия диких, нечеловеческих страстей как квинтэссенция дионисийского начала. Подобная трактовка стихийных бессознательных сил была присуща мифологическому театру Вагнера, очень любимого Клоделем, символизму начала XX века, театру Стравинского. Воплощая эту стихию, композитор использует сольно-хоровую ритмодекламацию в сопровождении оркестра ударных и ритмизированных сонорных эффектов хора. То есть, идея Лосева, считавшего, что главный принцип трагедии есть вторжение Хаоса в структурированный человеком природный Космос, реализуется у Мийо практически буквально⁴.

«Хоэфоры» – театральное-сценическое произведение, где омузыкалены все хоровые фрагменты трагедии, которые в античном театре были рупором идей *коллективно-бессознательного*, а также *обобщением* происходящих на сцене событий. Внутри полного текста трагедии в переводе Клоделя музыкальные фрагменты образуют *самостоятельное законченное полижанровое* сочинение, пронизанное единым развитием. Они составляют концертно-ораториальную версию, независимую от текста трагедии, хотя и порождённую им. В переводах Клоделя текст Софокла обретает особый ритмический пульс с контрастами ритмических и метрических формул в диалогах, которые сконцентрированы в музыкальных фрагментах. С помощью политонального гармонического ряда Мийо соединяет вокально-симфонические первую, третью и шестую части. В них развиваются рассредоточенные политональные вариации с постепенным увеличением количества аккордов и тональностей по вертикали при их проработке внутри частей. Автор использует здесь принцип старинных гокетов, в композиции которых за счёт ритмических процессов возникали подвижно-слоистые типы музыкальной композиции. Нами такие композиции названы *«покрывающими» («слоистыми») формами*. Они широко представлены в мифо-

логическом театре Вагнера, например, в «Тристане», где внутри действия существуют зоны концентрации групп лейтмотивов, образующих функционально подвижные, разомкнутые формы-структуры. Они накладываются друг на друга, как голоса в полифонии⁵. В «Хоэфорах» две такие формы, сцепляющиеся за счёт реприз-обобщений шестой и седьмой частей⁶.

Первая композиция образована за счёт единства фактурных, интонационных и лейтмотивных связей. Её основа – рондальность и политональные вариации, образующиеся сквозным развитием политонального ряда. Вторая (трёхчастная) формируется с помощью единства избранных композитором ритмофактурных средств и их синтеза в 7-й части.

Трилогия «Орестей» так же, как опера-оратория «Давид», полижанровый «Христофор Колумб» относится к религиозно-философскому театру. Самым грандиозным сочинением такого рода у Клоделя является поэма-мистерия «Христофор Колумб», на основе которой возникло грандиозное полотно Мийо. Сложная философская концепция космического масштаба, реализующаяся через многослойную драматургию, потребовала создания произведения, осуществляющего синтез всех элементов музыки, театра, кино. Либретто трактует исторически факт в строгом соответствии с философией Клоделя. История Колумба осознаётся как мгновение, вырванное из движения Божественного космоса, и разыгрывается в рамках театра идей и театра представления, причём и зрители, и актёры вовлечены в единое действие. Клодель стремится выявить философский смысл истории, опираясь на документы и хроники. Он представил Колумба как посланца Бога, которому открытие Америки предопределено свыше. Этот взгляд имеет исторические корни, так как есть исторический прецедент в виде *auto sacramentales* Лопе де Вега «Странствования Души»⁷.

История Колумба рассказывается и разыгрывается на фоне всеобъемлющей картины мироздания. В прологе на экране вращается земной шар на фоне звёздного неба – символа бесконечности Вселенной, от которого отрывается голубь – символ Святого духа и бессмертия. В эпилоге под звуки торжественного хора «Аллилуйя» вновь появляется вращающийся земной шар, на фоне картин звёздного неба возникает фигура Святого Жака, указующего душе Колумба дорогу среди звёзд к новой вечной жизни. В эту звёздную картину вплетается судьба Колумба. Основное содержание сочинения – размышление о целесообразности подвига Колумба, его титанической борьбы с миром лжи и несправедливости, олицетворением которого выступает испанская монархия. Клодель размышляет также о смысле героического деяния великой личности, необходимости его для человечества. Всё это облечено в форму проповеди и суда над Колумбом. Проповедник читает книгу жизни Колумба, своего рода аналог Святого писания. По ходу чтения возникают эпизоды-

воспоминания, эпизоды-размышления, эпизоды действия. Защитники и обвинители Колумба, и он сам пытаются оценить события истории с позиции будущих поколений. Вследствие этого происходит постоянное переключение времён и пространств. Композиционно спектакль строится по принципу монтажа и ретроспекции. Трудный путь Колумба, все его помыслы при верности исторически конкретной линии его поведения получают религиозно-мистическое истолкование. Вся его деятельность, напряжённая работа ума, титаническая активность трактуется как внушение свыше и непрерывно обсуждаются в выступлениях защитников и обвинителей. Собственно сценическим *внешним действием* являются именно суд и проповедь, остальное – «кадры» из прошлого и будущего, которые временно берут на себя функцию действенного начала. Главным персонажем помимо Колумба и королевы Изабеллы является проповедник, он же судья, который начинает проповедь, а по ходу сюжета изменяет свою функцию на роль судьи инквизиции. Одновременно появляются защитники и обвинители.

Полиструктурность драматургии выражена в наличии четырёх временных уровней: надвременного – религиозно-символического; синоминутного – действительного; лирико-психологического, погружённого в мир фантазии; мира воспоминаний, связанного с рассказом-повествованием, более спокойным течением и развёртыванием событий. Внутри линии воспоминаний периодически возникают действенные эпизоды. Символический ряд связан с образом самого Колумба и реализуется через символику его имени (Христофор – Крестоносец, Колумб – голубь, символ Святого духа). Он (Колумб) является избранником божьим с самого детства, когда голубь, подаренный королеве Изабелле и несущий кольцо, попадает в его дом как божественное знамение. В свою очередь Изабелле в детстве является видение Святого Жака, который призывает её помочь Колумбу открыть неведомые земли. Символический ряд включает также другие аллегорические и символические персонажи, близкие средневековому моралите.

Предрасположенность к полижанровости обнаруживается уже в либретто и усилена музыкой Мийо. В произведении присутствуют ряд литературных и театральных жанров разных эпох: литературной поэмы – об этом говорит ретроспективный показ событий, свобода построения композиции, наличие отступлений; исторической хроники – в документально конкретных деталях показываемых событий; спектакля типа философского диспута на религиозные и светские темы; черты эпического театра представления Брехта, выраженные в отстранении от изображаемого, вовлечении зрителя в диспут; средневекового фарса – в жанрово-бытовых сценах («Христофор Колумб» и его кредиторы), сцена вербовки на каравеллы); черты средневековых миракля и моралите («Четыре кадрили») – в присутствии аллегорических персонажей.

Внешние конфликты сосредоточены в ретроспективных эпизодах воспоминаний: Колумбу противостоит мир подлости, холодного расчёта, предательства в лице придворных испанского двора, показанного Клоделем аллегорически: в виде игры партий на «шахматной доске» в картине «Четыре кадрили». Характеристика враждебной Колумбу сферы даётся через изображение аллегорических фигур пороков этого общества: Зависти, Невежества, Тщеславия, Скупости. Драматически действенное начало сосредоточено также в эпизодах, связанных с реальными историческими событиями, например, в сцене вербовки матросов на каравеллы. Эта грандиозная сцена рисует многоцветные толпы в порту Кадикса. В неё включены и бытовые сцены, и элементы фарса. Генеральная драматическая кульминация произведения – бунт матросов, производящий впечатление огромной эмоциональной волны. В сцене «Испанский король и три мудреца» советниками короля выносятся приговор деяниям Колумба. Эта сцена решается также в обобщенно-аллегорической форме – решение судьбы мореплавателя преподносится в виде притчи. Мы видим, что в реально-действенном ряду постоянно присутствуют моменты аллегорических и символических обобщений, что говорит о тенденции мифологизации истории.

Лирико-психологический ряд включает две линии: этико-рефлексивную – оценка Колумбом своих деяний, где на первый план выступают черты жертвенности, мотивы искупления собственных ошибок. Так, в сцене, происходящей в трюме корабля, где везут Колумба, закованного в цепи, он остаётся наедине со своей совестью. Чтобы показать всю сложность, многогранность образа, автор выводит на сцену четыре олицетворения «Я» Колумба: Колумб-юноша, зрелый муж, тень Колумба и старик, подводящий итог своей жизни, между которыми разворачивается напряжённая дискуссия, наполненная психологическими переживаниями. Вторая линия – собственно лирические сцены: эпизоды королевы Изабеллы в детстве, детские мечты Колумба.

Наконец, ещё один уровень – рассказ-повествование определяет форму произведения как спектакля-диспута, в котором сталкиваются не столько действующие лица, сколько идеи, которые они олицетворяют. Большое место в драматургии занимает дидактика проповеди.

Важнейшее значение приобретают религиозные музыкальные культовые жанры оратории и страстей. Это связано не только с партией *testo* – проповедника-повествователя, но и определяется множественными функциями хора (он повествует, активно участвует в действии, провозглашает религиозные сентенции, молится), монументальностью и эпической обстоятельностью художественного процесса, принципом картинного «фрескового» противопоставления относительно законченных масштабных номеров. Коллективность мышления масс реализована через рассредоточенный

(образ хаотической стихии) и обобщённый (жанровый и культовый) тематизм. Есть здесь и признаки мессы: в частях «Искушение», «Te Deum», «Alleluja» с латинским текстом. Большая роль принадлежит оперным и балетным эпизодам. Оперные компоненты чрезвычайно многообразны, органично включены в процесс повествования. Их разнохарактерность говорит о воздействии особенностей лирико-психологической драмы (линия Колумб–Изабелла), народной музыкальной драмы (грандиозные массовые народные сцены), символического музыкального театра («Три мудреца», «Голубь над морем»), а также свойственные французской традиции балетно-танцевальные эпизоды. Именно балет («Четыре кадрили») характеризует с помощью резкой смены танцевальных *па* (контрасты старинных жанров) придворные интриги испанского двора. И всё это облечено в форму религиозно-литургического действия, в которое вовлечены присутствующие зрители. Мистерия и кинодраматургия объединяют весь этот полижанровый процесс.

Наиболее существенные моменты драматургии концентрируются в нескольких музыкально-тематических пластах. Ведущими являются торжественно-гимнический, культовый пласт, объективный по тону, выраженный средствами хорала, гимна, красками хоровых фактур (его функция – надвременное начало), и ритмодекламационный пласт – ритмизованная речь и хоровое скандирование в сопровождении ударных и сонорных эффектов у хора. Это способ характеристики действенного начала и эпико-драматического рассказа-диспута о жизни Христофора Колумба. Третий – лирически просветлённый пласт, с опорой на хоральность, синтетическую вокально-инструментальную кантилену, ариозность – связан с образом голубя и покровительницы Колумба королевы Изабеллы (сцена детства Колумба, образ Изабеллы-ребёнка). Его прозрачные, «акварельные» краски резко контрастируют остальному материалу. Все три тематических пласта составляют три «рефрена» множественного рондо музыкальной композиции («слоистая» композиция из «покрывающих форм», как в «Хоэфорах»), которые накладываются по вертикали в финалах первой и второй частей. Им резко противопоставлены жанрово-бытовые сцены, насыщенные ритмоформулами старинных (менуэт, пасье) и народных (хабанера, фламенко) танцев; аллегорические сцены, связанные с барочно-классическими стилизациями; динамически-действенные сцены, опирающиеся на инструментально-конструктивный пласт (политональные наложения хроматических комплексов). Они выполняют функцию эпизодов в композиции целого.

Объединяющим началом всех музыкально-тематических пластов является принцип обобщения через жанр. Первый комплекс собственно жанровый – танцы, колыбельная, народные баллады *compleine*. Вторая линия – культовая – сквозное использование гимна и хорала. Третья определяется единством

ритмических процессов – приём уже опробованный в «Хоэфорах» и «Сотворении мира». Так, в контрастах отдельных сцен существенную роль играет смена метроритмического движения (как в старинных сюитах). Вместе с тем, какая-либо одна ритмоформула может объединять несколько разнохарактерных картин. Но самое главное, что все *ритмические процессы вырастают из одного ритмического рисунка с несколькими вариантами*. Помимо этого симфонизм находит выражение в нескольких символических лейтмотивах: мотив-символ Креста, Веры, Голубя, Земли, тема Пути и тема исповеди, тема бури (символ препятствий), которые периодически возобновляются порознь и группами из трёх мотивов, внося эффект добавочных рефренов в композицию целого. Драматургия выстроена согласно «режиссёрской партитуре» и комментариев Клоделя. Жанрово-бытовая, светская сфера противопоставлена возвышенно-божественной, церковной. Оба плана контрапунктически переплетаются. За счёт наложений различных рондальных структур и драматургических переплетений светского и религиозного рядов в композиции целого возникает пластический сверх-символ моря (как в «Тристане» Вагнера)⁹.

В целом, мистерияльный театр Клоделя–Мийо¹⁰ тесно связан с национальными традициями¹¹, воплощает идеи синтеза искусств Клоделя, несёт на себе отпечаток мифологического театра Вагнера и воспроизводит все *параметры модели средневековой мистерии*¹². Мистерия призвала зрителей к исповеди, покаянию, очищению, втягивала их в игровое пространство и, одновременно, поднимала до «философских высот». Фабула сюжета «Колумба» связана с приёмами перевода сверхчувственной реальности ритуальной сферы на сценический уровень. Сценическое пространство децентрализовано и полифункционально, объединяет несколько игровых пространств. Отсюда симультанность временных процессов (наличие сакрального и полихронного профанного времени), «сгущение» (свёртывание) событий, драматических линий, различных пространственно-временных пластов в одной точке, подвижность и вариабельность действия, открытость времени и пространства самого представления, разрешение конфликта путём ритуально-обрядового действия. Многоярусность драматургии, её слоистость и калейдоскопичность спроецирована на свободный монтаж тематических блоков в музыкальных процессах. Взаимодействуют реальные, аллегорические и символические персонажи, сочинение содержит множество религиозных знаков, мифологем, символов, что отражено в барочной эмблематике тематизма символического ряда. Повторы молитвенных песнопений на протяжении сочинения привносят в композицию целого черты множественной рондальности. Контрасты «статичности» и «движения», героико-патетических и ярко буффонных эпизодов, жёсткий натурализм в кульминационных сценах вербовки и

бунта соединяются с возвышенным трагизмом и лирическим созерцанием, философскими и символическими картинками. Сочинение рассчитано на яркую зрелищность, постановочные приёмы исторических форм мистерии (четырёхъярусная сцена). Показ событий, ситуаций, страданий героев, вызывает ожидаемые остро психологические переживания зрителей, прямо вовлечённых в действие. Следовательно, соблюден принцип духовного единения и взаимодействия исполнителей и зрителей. А значит, цель средневековой мистерии – достижение объединения и преображения

всех участников зрелища – является главной целью и театральным действием Клоделя–Мийо. Таким образом, *«Христофор Колумб» Клоделя–Мийо представляет собой мистерию, соединённую с концепцией религиозно-философской трагедии, включающей в финале зону Преображения, Просветления («Te Deum» в первой части, финальная сцена второй). Основанная на духовно-религиозных категориях, утверждающих христианские постулаты веры, надежды, любви к людям, она воплощает идеи избранничества, предначертанности и жертвенности искупительного подвига.*

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подробнее о философских представлениях Клоделя см. в книгах: [3; 9; 10], диссертации Сабашниковой [7].

² Там же.

³ См. об этом подробнее в кн.: [2].

⁴ При этом композитор идёт и по пути, близкому Бизе: разговорный диалог является основным средством развития драматического процесса (события, дискуссии), речевой формой высказывания, противостоящей музыкальной обобщённости.

⁵ См. статьи Г. Е. Калошиной «Мифологическое поле “Тристана и Изольды” Р. Вагнера» [4], «От Вагнера в XX век» [5].

⁶ Такие же структурные принципы характеризуют первую и третью части «Хоэфор», а также музыкальные процессы оперы «Бедный матрос», опер-«минуток», балета «Сотворение мира».

⁷ У испанского автора факт открытия Америки Колумбом

превращён в мистическую историю странствования Души Колумба, севшей вначале на корабль дьявола, потом под влиянием Рассудка пересевшей на корабль Покаяния, команда которого состояла из Иисуса Христа и святых угодников.

⁸ Черты народной музыкальной драмы характеризуют оперы Мийо «Максимилиан», «Боливар».

⁹ См. указанную статью о «Тристане».

¹⁰ В него входят также опера-оратория «Давид», «Святой Людовик», опера «Эсфирь из Карпантра».

¹¹ Истоки полижанровости Клоделя–Мийо, Клоделя–Онеггера в ораториально-театральных сочинениях Берлиоза, затем Франка и Сен-Санса, в театральных опытах поэтов и драматургов символистов.

¹² Параметры мистерии определены и доказаны в статье Г. Калошиной [6] и кандидатской диссертации А. Преодоляк [7].

ЛИТЕРАТУРА

1. Аникст А. Теория драмы на Западе в I половине XIX века. – М., 1980.

2. Иванова И., Мизитова А. Опера и миф в театре И. Стравинского. – Харьков, 1992.

3. История французской литературы. В 5 т. Т. 4. – М., 1971.

4. Калошина Г. Мифологическое поле «Тристана и Изольды» Р. Вагнера // III Серебряковские чтения. Музыкаведение. Философия искусства: матер. междунар. науч.-практ. конф. – Волгоград, 2006.

5. Калошина Г. От Вагнера в XX век // Музыкальный романтизм: от прошлого в будущее. – Ростов н/Д, 1997.

6. Калошина Г. Традиции мистерии в творчестве французских композиторов XX века // Старинная музыка сегодня. – Ростов н/Д, 2004.

7. Преодоляк А. Средневековая модель мистерии в немецком музыкальном театре XIX–XX веков: от Вагнера к Штокхаузену: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Ростов н/Д, 2007.

8. Сабашникова А. Драматургия Поля Клоделя периода 1905–1924 гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1989.

9. Andrieu J. La foi dans l'oeuvre de P. Claudel. – P., 1955.

10. Duhamel J. Paul Claudel. Le philosophe. – P., 1924.

11. Claudel P. Mes idées sur le théâtre. – Paris, 1966.

12. Collaer P. Darius Milhaud. – Antwerpen, 1947.

Калошина Галина Евгеньевна

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры истории музыки
Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова

