

Г. Е. КАЛОШИНА

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

УДК 78.035/036 (44): 784.5

**ФРАНЦУЗСКАЯ ОРАТОРИЯ XIX—XX ВЕКОВ:
ОТ БЕРЛИОЗА К ЖОЛИВЕ И МЕССИАНУ**

На первый взгляд, объединение в названии статьи имён столь непохожих авторов кажется невозможным. Они — как два полюса Земли, Южный и Северный. Один — Берлиоз — неистовый художник с необузданными страстями и патетическим «надрывом» (даже в таком сочинении, как заупокойная месса — Реквием!), который всю жизнь стремился утвердиться в горделивом индивидуализме романтического гения байронического типа. Большая часть его наследия связана со светской тематикой. Недаром в советском музыковедении его, как и Виктора Гюго, почитали как «прогрессивного» романтика. Хотя само разделение на «прогрессивный» и «консервативный» романтизм в наши дни выглядит анахронизмом. Два других — Жоливе и Мессиа́н — всю свою творческую деятельность стремились подчинить свету Веры. Мессиа́н выступал как проповедник и комментатор христианских идей и в органных импровизациях в церкви Святой Троицы, и в программных текстах всех своих сочинений. Однако у этих авторов есть много общего. Как истинные французы, они тяготели к программности, мышление этих мэтров отличалось дескриптивностью (образной конкретностью). В монументальных оперных и ораториальных сочинениях их объединяет тенденция к внутрижанровому и полижанровому синтезу. Но самое главное — они находятся в крайних точках эволюции жанра оратории XIX—XX вв.: один её начинает, другие завершают.

ИЗ ИСТОРИИ ОРАТОРИИ ВО ФРАНЦИИ

Немного предыстории. Оратория во Франции появляется позднее, нежели в Италии и Германии. Хотя именно здесь она имеет более глубокие корни, поскольку в своих истоках опирается на театральные, а также на культовые традиции Средних веков. Возникновение жанра «предчувствовано» литургическими драмами, мираклями, затем мистериями, так развитыми во Франции с VIII по XIV вв., в которых большое место занимали псалмодические речитации священства (в последующих ораториях они станут основой партии *testo* — повествователя) и григорианские молитвенные медитации. Во Франции в XVII веке (в момент формирования жанра итальянской и немец-

кой оратории) идёт становление классицизма с яркой театрально-сценической ориентацией всех видов творчества. Даже в живописи подчеркнута аффектированы цветовая гамма, позы персонажей. Между тем, ранняя оратория, связанная с барочными тенденциями в искусстве, по истокам и содержательной направленности ближе духовной опере и литургическому ритуалу. В середине XVII века духовная линия французского искусства по-прежнему связана с мистерией¹, хотя её значение сильно утрачено, а сами Мистерияльные Братства уже запрещены.

На рубеже XVII-XVIII вв. всплеск интереса к религиозным жанрам² вызвал появление во Франции так называемых «сумеречных чтений» — литургического жанра, предназначенного для Заутрени, который стал предтечей французской духовной оратории. Например, «*Lecons de tenebres*» («Чтения во мраке») Куперена исторически связаны с традициями «малого мотета», исполнявшегося во время возношения даров мессы. Французский «малый» мотет находился под сильным влиянием итальянского стиля, утвердившегося во Франции, благодаря М. Шарпантье, который учился в Италии у самого Дж. Кариссими, создателя классических образцов оратории и кантаты. Он представлял собой типично камерную и вместе с тем концертную концепцию циклического мотетного жанра (все части как бы выросли из расширения разделов мотета эпохи Возрождения), близкую духовным концертам Г. Шютца. «*Lecont de tenebres*» Куперена по сюжету воспроизводят библейский Плач Иеремии. Хоровые разделы — сосредоточенно молитвенного плана, но музыкально-композиционные формы ближе оперной традиции, что говорит о непрерывном взаимодействии в развитии жанров оперы и всех разновидностей оратории. Ведущую роль в «Чтениях» имеет солист. Его партия соединяет функции *testo* — повествователя (речитатив) и действующего лица (черты арии, ариозо).

В светской традиции предтечей оратории конца XVIII вв. явились развёрнутые хоровые эпизоды во французской лирической трагедии Люлли и Рамо. В то время Франция «питается» ораториями Телемана, Генделя, позднее Гайдна, Диттерсдорфа, в которых

вызревает новая светская «торжественная» или «праздничная» оратория эпохи Французской революции. Её стиль и формальные контуры во многом повлияли на те ученические кантаты и оратории, которые писали композиторы, обучавшиеся в Парижской консерватории в начале XIX века. Первый ректор консерватории Гретри, а затем Мегюль были создателями музыки монументальных кантат и ораторий в 1789–1799 гг. Вместе с ораториальными сочинениями Лесюэра и Керубини их творчество предшествовало той «эпохе» в истории музыки, которая именуется «Берлиозом».

Пережив стремительный взлёт гражданской тематики в эпоху Французской буржуазной революции 1789–1799 гг., французская оратория XIX века «погружается» в сферу религиозных тем и идей. Среди сюжетов доминируют разделы Библии — Ветхого и Нового Заветов. Среди музыкальных жанров — Месса, Те Деум, духовная кантата, которые стали в это время, как отмечает Л. Хохловкина, «единственными формами больших художественных обобщений» [1, с. 57]. Думается, это во многом обусловлено устремлениями романтизма к постижению Божественного Абсолюта. Идеи Шатобриана в его «Гении христианства», аббата Ламеннэ (поэт или музыкант — это пророк, рупор Божественной воли, выразитель устремлений всей христианской общины) достаточно глубоко проникают в сознание многих французских поэтов и композиторов-романтиков. Но есть среди авторов XIX в. тот единственный, неповторимый, который, соединяя христианскую и светскую тематику, предопределяет в своём творчестве ведущую линию в развитии художественных жанров XX века — тенденцию к *тотальной полижанровости*. Она выражается в синтезе высшего порядка³ сложных (музыкальных, театральных, литературных) жанров и искусства кино в некоей новой поливалентной целостности, аналогично возникшей в конце XIII века мистерии. И этим автором был Гектор Берлиоз.

ОРАТОРИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ Г. БЕРЛИОЗА

Творчество Берлиоза неоднозначно и внутренне противоречиво, но центральной линией его наследия является тенденция к синтезу искусств. Это нашло отражение и в программной инструментальной музыке, и в монументальных театральных сочинениях, и в оратории. Начав с мифов и Библии («Смерть Орфея», «Переход через Красное море»), пройдя через байроническо-шекспировский этап с кульминацией в «Ромео и Джульетте», он движется к религиозно-философской проблематике в «Осуждении Фауста» и, сохраняя её, в последний период возвращается к началу сразу в двух жанрах — эпической опере «Троянцы» и духовной оратории «Детство Христа».

Последнее сочинение представляется переломным во французской культуре, поскольку определяет магистральный путь эволюции французской оратории и оперы в их множественных полижанровых микстах в XX веке. На протяжении всего творчества Берлиоз ставит дискуссионные вопросы выбора Истинного Пути, нравственного поиска.

В симфонии «Гарольд в Италии» основной конфликт представлен как противопоставление двух мировоззрений — философии созерцания (Гарольд) и философии действия (обобщенный образ итальянского народа). С присущей ему ироничностью Берлиоз отдаёт роль защитников этой философии «разбойникам» (возможно, карбонариям), оттягивая драматическое столкновение «персонажей» до начала финала, где происходит переключение процесса развития на новый, иерархически более высокий уровень⁴ и готовится драматургическая развязка. Религиозно-медитативная линия охарактеризована во вступлении к I части (размышления героя о Жизни и Смерти), развивается во II части «Шествие пилигримов, поющих вечерние молитвы». Это возможный, но не избранный героем путь постижения мира, поэтому финал — «Оргия разбойников» — для героя трагичен. В «Ромео и Джульетте» финал содержит «зону просветления»: враждующие кланы под влиянием проповеди пастыря (ария патера Лоренцо) дают клятву, прекращающую распри. В этой связи сочинение завершается не гимном любви, ожидаемым слушателем, а вдохновенным экстазом молитвы. Уже в этой семичастной драме присутствуют черты оратории, оперы, симфонии и балета (с учётом скерцо феи Маб).

В «Осуждении Фауста» для раскрытия конфликта Божественного и Демонического Берлиоз объединяет черты всех известных ему жанров: оратории, оперы, программной симфонии, балета и кантаты. Ещё более обширный круг жанров представлен в сочинении, посвящённом рождественской теме.

«Детство Христа» — самое проникновенное создание композитора и поистине полижанровое явление. Уже текст представляет собой контаминацию⁵ свободно изложенных фрагментов Евангелия от Матфея и Луки и Апокалипсиса, христианских апокрифов (Евангелие Псевдо-Матфея и др.), текстов молитв (Credo, Allilulia, Hosanna), послания св. Павла коринфянам. Автор воссоздаёт как григорианские, так и протестантские традиции чтения глав Евангелия, отталкиваясь от «Lecont de tenebres» Куперена, ораторий Генделя и «Страстей» Баха. Развивая присущую христианству символику текста, композитор вводит целый ряд эмблематических символов: Пастух — Пастырь, ангелы — Божье воинство, Богородица — символ Чистоты, Непорочности и Новой Церкви. Символическое значение имеют и часто повторяющи-

еся в тексте христианские символы: Вера, Любовь, Свет, Спасение.

В театрализации сюжетных мотивов Евангелия просматривается явная связь с литургической драмой и мистерией. Это подтверждают эпизоды: выход солдат и диалог стражников, появление Волхвов и ангелов у Марии и Иосифа, мольбы и обращения Святого Семейства к жителям Саиса. Выбор персонажей, особенности построения сцен типичны для средневековой традиции. Однако композитор находится в XIX веке, следовательно, естественно привлечение жанров последующих эпох — пассионов, оратории, программной симфонии, симфонической поэмы, лирической оперы, балета и черт культа (театрализованная проповедь).

Совмещение принципов драматургии разных жанров позволяет композитору развернуть в сочинении, по меньшей мере, четыре временных пласта. К театральной традиции восходят *внешнедейственный* (сценическое время); *психологический* (время переживания), *молитвенно-ритуальный* (время состояния, медитации) и *религиозно-символический* (вневременной, внебытийный), отображающий на себе все предыдущие, как это происходило в баховских пассионах. С первых реплик тенора-рассказчика (Евангелиста) мы оказываемся в храме во время взволнованной проповеди, а завершается всё действие торжественной молитвой как при окончании службы. В этой связи происходит дифференциация музыкального материала. Уже в самом начале солирующий тенор, провозглашающий: «Иисус — властитель мира, источник Света», — воспроизводит традиции добаховских пассионов, а весь музыкальный тематизм опирается на риторические формулы *страдания, креста, catabasis*, словно предвещая Крестный Путь Спасителя, что даже вступает в противоречие с торжественным пафосом текста. Амбивалентность музыки и текста (часто встречающаяся во французской музыке XX века) усиливается в момент разграничения музыкального ряда, связанного с символическим и ритуальным драматургическими пластами, на скорбно-трагическую и «светоносную» сферы. Вступление последней в оркестре озаменовано излюбленным романтиками тремоло струнных — нимб-сияние над головкой младенца, реализующий сентенции «Иисус есть светоч», «Иисус — Свет от Света Бога истинна от Бога истинна» из Символа Веры. В партии повествователя на текст «Услышал Христос наши молитвы» «распеваётся» классическая кантилена. Подобные несоответствия текста и музыки, равно как наложение музыкально-стилевых элементов разных эпох в самой музыке, становятся средством соединения разновременных драматургических пластов: барочно-ренессансные и классические экскурсы реализуют время Вечности и время ритуала, под знаком романтических средств — сценическое и психологи-

ческое время. Таким образом, следуя принципам мистерии, Берлиоз избегает стилизации и обогащает свою драматургию чертами мифологического театра Вагнера и лирического, чисто французского, театра. Здесь присутствует и картинно-живописный ряд: такие эпизоды словно «оживляют» полотна эпохи Возрождения, связанные с таинством Рождества.

ПУТИ СОПРЯЖЕНИЯ ОРАТОРИИ И ОПЕРЫ

Религиозно-философские размышления, христианская проблема совести, экзистенциального выбора захватывают и другие, на первый взгляд, лирические жанры. Так внутренним конфликтом Маргариты в «Фаусте» Ш. Гуно является конфликт Греха и Наказания, отражающий фаустианскую дилемму Божественного и Демонического. Поэтому одной из жанровых составляющих драматургии оперы становится христианская трагедия с её основными этапами: Грех — Катастрофа — Преображение, раскрытая в трудах Ф. Шлегеля и «материализованная» в немецком драматическом и музыкальном театре (Г. Клейст, Ф. Грильпарцер, Ф. Геббель и Р. Вагнер), в поэтических мистериях Дж. Байрона. В опере Гуно Маргарита перед смертью делает подлинно христианский выбор, и обретаемое героиней спасение души — важный для композитора момент развязки. Фауста же, остающегося с Мефистофелем, ждёт нравственная катастрофа. Таким образом, концепция оперы показывает два пути: Путь Веры и Спасения и Путь грехопадения, приводящий в адские бездны подобно тому, как ранее развернул эту идею Берлиоз в драматической оратории «Осуждение Фауста».

Концептуально эти сочинения близки: путь Испытания через Смерть — путь Маргариты, путь горделивого гения — путь Фауста. Персонификация Божественной ипостаси с помощью хора ангелов (от имени Божественного «выступают» так же Валентин и Зибель), а Демонического — хореографическими средствами в танцах Вальпургиевой ночи — становится иллюстрацией средневековой антитезы души и тела: вокальное — «*musica humanus*», инструментальное и танец — буквально «нижний» мир по христианской модели, то есть «*musica instrumentalis*».

Власть демонического над душой Маргариты в сцене у храма демонстрирует хор демонов и проклятие Мефистофеля: полюбив Фауста и оказавшись в руках злых сил, она перешагнула некую грань, поэтому христианский мир для неё закрыт, она не может войти в Храм. Дополняя лирическую линию мистико-фантастической и символической и вводя систему религиозных символов (в тексте и музыке), Гуно включает в драматургический процесс черты христианской трагедии. Не случайно среди наиболее значительных

сочинений композитора французские критики выделяют не оперы, а духовные оратории: «Искушение» (1881–82), «Смерть и Жизнь» (1884–85), «Tobios», ораторию с Реквиемом, монументальный «Te Deum», которые стали завершением его пути в искусстве, как Пути художника-христианина.

Таким образом, во второй половине XIX века наблюдается естественное сближение лирико-психологической драмы в опере с духовной ораторией, что происходит не только в ораториях и «Фаусте» Гуно, но также в творчестве Сен-Санса и Массне. Последний даже называл свои сочинения «священными операми»: и «Мария Магдалина», и «Ева» по мистериям Галле, и его «Дева непорочная», «Священная легенда» фактически представляют собой сценические оратории, пролагая путь симбиозу оперы и оратории в XX веке. Напротив, оратория «Земля обетованная» Массне подчеркнута литургична и предназначалась для исполнения в храме. В ораториальном творчестве Сен-Санса доминирует библейская тематика. Две из его ораторий написаны в XIX веке — «Потоп» (1876) и «Рождественская» (1863), две в XX — «Земля обетованная» (1913) и «Гимн миру» (1919). Причём, время их создания «окружает» 1914 и 1918 гг. — даты начала и окончания первой мировой войны, когда возникает новый всплеск интереса к религии. Его лучшие сочинения — «Самсон и Далила» и Симфония № 3 с органом — освящены одухотворённым поиском высших истин.

Ещё одна возвышенная страница в истории французской оратории написана Сезаром Франком. Будучи религиозным мыслителем, он почти не разграничивает жанровые «зоны» оперы и оратории. Его оперное творчество всегда связано с конфликтами христианского и языческого начал и, подобно операм Вагнера «Тангейзер» и «Лоэнгрин», утверждает концепты поиска Истинного Смысла и христианского Пути Веры. Оратории «Искушение», «Ревекка», «Руфь» и «Заповеди блаженства» признаны сегодня вершинами его наследия. Это прежде всего относится к величественному полотну «Заповедей блаженства», которое автор создавал в течение десяти лет (1869–1879). Содержание сочинения опирается на известные евангельские заповеди: «Блаженны плачущие, ибо они будут утешены», «Блаженны алчущие и жаждущие, ибо они будут утолены», «Блаженны милостивые, ибо они получают милосердие» и др. Восемь частей — это не только восемь заповедей. Число восемь, символизирующее вечность, подчёркивает сакральное начало. В текст включены и другие христианские догматы и сюжетные эпизоды, например, секвенция «Mater dolorosa» в последней части. Автор свободно выстраивает композицию каждой из частей, ориентируясь во многом на контуры праздничного литургического ритуала.

Некоторые эпизоды, например, четвёртая часть — «Блаженны милостивые» — представляют собой напряжённую Исповедь солиста, другие части — вторая, третья — молитвенные излияния общины — состоят из нескольких крупных контрастных хоровых эпизодов. Жанровые составляющие включают также черты Мессы, ибо художественное целое представляет собой свод молитвенных погружений с главенством религиозной медитации как основы драматургического процесса. Он объединён рядом сквозных лейттем с ведущей темой Божественной Благодати, неизменно «нисходящей» в конце части как излияние Божественного Откровения (ответ Создателя на искренность молитвы).

Таким образом, беглый экскурс во французскую культуру XIX века позволяет заметить постепенную эволюцию интереса романтических авторов к христианским и другим религиозным проблемам. Поэтому среди драматургических компонентов большинства оперных и ораториальных сочинений оказывается христианская философская трагедия, изложенная автором данной статьи в ряде работ⁶. Её особенности — черты ритуала, наличие христианских образов-символов; иерархический процесс драматургического развития, ступенчато восходящий к зоне «высшего просветления» ради утверждения идеи Веры (концепция Преображения присутствует во многих ораториях XIX века). Погружение в медитативное созерцание, благоговейное состояние молитвенной сосредоточенности с моментами экстатических озарений становится обязательным признаком ораторий, которые тем самым естественно сближаются с католической мессой, реквиемом и другими литургическими жанрами. При этом оратория испытывает ещё и сильное воздействие оперы, преимущественно лирико-психологической драмы, поскольку христианские проблемы в романтической культуре приобретают подчёркнуто личный, субъективный оттенок. Автор-творец и его герой постоянно находятся перед экзистенциальным выбором. Лирическая опера разрабатывает сюжеты, в которых происходит столкновение любовных интересов и проблемы выбора веры. Она, в свою очередь, насыщается молитвенными или экстатическими эпизодами.

ОРАТОРИЯ НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ

На рубеже XIX и XX вв. тяготение к мистерии нового типа обнаруживается как в культовой традиции (Псалом № 47 Флорана Шмидта, хоровые сочинения Венсана д'Энди), так и в поисках светских авторов. Так, замысел Дебюсси «Мученичество Святого Себастьяна»⁷ в той или иной степени перекликался с «Детством Христа» Берлиоза уже потому, что был

вызван многочисленными полотнами эпохи Возрождения и Барокко и поэмой-мистерией Габриэлла д'Аннунцио.

Хоровые сочинения Венсана д'Энди, одного из провозвестников неоклассицизма, во многом были попыткой реставрации старинных жанров, в общем, предопределивших другую характерную тенденцию XX века — тенденцию воссоздания чистых (в смысле подлинности любого жанра, а не только инструментального) жанров, в том числе и культовых. Ведущей же линией развития оратории в XX веке на французской почве является тенденция к полижанровости, превращение возникающего таким образом сочинения в новую мистерию, что и происходит в «Христофоре Колумбе» Мийо–Клоделя, «Жанне д'Арк на костре» и «Пляске мёртвых» Онеггера–Клоделя, «Царе Давиде» Онеггера–Мораксов, «Юдифи» Онеггера, «Давиде» Мийо–Клоделя, «Аппокалипсисе по Святому Иоанну» Жана Франсе, «Мистерии святых невинных» Анри Барро, «Франции на Голгофе» Марселя Дюпре, «Правде о Жанне» Андре Жоливе, «Николя де Флю» Онеггера, «Святом Франциске Ассизском», «Преображении Господнем» Оливье Мессиаана. Черты такой полижанровости определены в идеях поэта и драматурга Поля Клоделя. Он считал, что синтез в театре должен представлять собой свободное включение и выключение сложных музыкальных и немusикальных жанров, их «монтажное» наложение или органический синтез, выражением которого стали вновь сформировавшиеся жанры оперы-оратории, оперы-балета, оратории-балета и т. д. В таком случае мистерия выступает в качестве и объединяющего жанра, и одного из составных жанров. На примере подобных сочинений обнаруживается воздействие на ораторию религиозно-философского театра Поля Клоделя, синтезировавшего в своем театральном творчестве черты всех старинных европейских и восточных театров, символистской поэмы, экспрессионистической драмы. Именно у Клоделя доминантой жанрового синтеза становится мистерия с превалирующей концепцией религиозно-философской (христианской) трагедии. Даже традиционные исторические сюжеты интерпретируются теперь в варианте оратории-мистерии. Подобным образом трактуются события жизни Христофора Колумба у Мийо–Клоделя, Жанны д'Арк — у Онеггера–Клоделя. Так, Жанна предстаёт святой великомученицей, невинной жертвой, умирающей, но отстаивающей истинную Веру. Концепция веры, исповедуемой Жанной, противостоит в сочинении идеологии официальной католической церкви, которую авторы считают виновной в гибели народной героини. По Клоделю, в момент смерти в пламени костра Жанна становится истинно свободной и обретает бессмертие⁸:

«Всех выше, всех чище любишь ты, если жизнь свою отдаёшь за любимых».

Осмысление подвига личности в борьбе за утверждение идей христианской Веры — одна из особенностей современной теософии неокатоличества, где на рубеже веков, после смены августианской парадигмы на томистскую, идёт непрерывная дискуссия, отражающаяся в художественном творчестве (Онеггер, Пуленк, Мессиаан, Хиндемит). «Отголоски» этой дискуссии обнаруживаются не только в таких эпохальных сочинениях, как «Жанна д'Арк» Онеггера, «Правда о Жанне» Жоливе, «Христофор Колумб» Мийо, но и в относительно камерной опере Пуленка «Диалоги кармелиток». Она повествует о казни монахинь монастыря кармелиток в период Французской буржуазной революции, к которым в момент гибели присоединяется главная героиня Бланш: она предпочитает умереть за веру, чем жить в несвободе и насилии. Само название оперы «Диалоги» указывает на дискуссионный характер драматургического процесса. Примыкая по сюжету к исторической опере, это сочинение синтезирует черты психологической драмы, религиозной дискуссии, культовых жанров (большая часть действия происходит в монастыре, последний эпизод — молитва монахинь в момент восхождения на эшафот). В результате в XX в. возникает концепция религиозно-философской трагедии, реализовавшаяся уже в иных по масштабам монументальных полотнах Онеггера («Жанна д'Арк на костре»), Мийо («Христофор Колумб») и ставшая основной в опере-оратории-мистерии «Святой Франциск Ассизский» Оливье Мессиаана.

ОРАТОРИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ О. МЕССИАНА

Завершают линию развития французской оратории XX века оратория-мистерия «Преображение» и мистерия «Святой Франциск» О. Мессиаана, овеянные чувствами благоговения и трепетной религиозности. В «Святом Франциске» мистерия является жанром, объединяющим особенности оперы («сцена» Поцелуй прокажённого), хореографической поэмы, оратории, черты киноискусства. Но ведущим принципом драматургии, как и в «Преображении», можно считать мистико-символический: здесь больше всего литургических сцен — проповедей, чудес, молитв, таинств. Театрализация же акцентирует связи с литургической драмой, мираклем, моралите.

Ораториальное начало сильнее выражено в «Преображении», где повествование ведётся от имени Евангелиста, а большую часть сочинения занимают хоровые медитации и хоралы. Все тексты из Евангелия, произведений Фомы Аквинского, культовых песнопений объединены вокруг двух событий — ожидании чуда

и собственно Преображения Господня перед лицом апостолов Петра, Иакова и Иоанна.

Погружения в экстагическое состояние и религиозные экзальтации напоминают «Заповеди блаженства» Сезара Франка. Оба сочинения приоткрывают завесу над религиозными таинствами, таинствами Веры. Не случайно в «Преображении» важнейшим моментом музыкальной драматургии является картина чуда — Светящегося облака, возникающего над Иисусом в момент Его Преображения, что акцентирует слова текста: «Символ Света — свечение сияющего мира», «Иисус — Свет от Света Бога истинна от Бога истинна». В опере-мистерии ту же мысль воплощает «светящийся крест» (Франциск крестит «лучами лазера» «разлетающихся» на четыре стороны птиц-вестников, которые символизируют стороны света, четыре времени года, четыре конца креста). В противовес этой картине, в эпизоде «Стигматы» Св. Франциск слышит голос распятого Христа (исполняется невидимым хором), и, переживая страшные мучения Спасителя, сам покрывается ранами и шрамами.

Важнейшую функцию в драматургии мистерии выполняет образ Ангела. Он главенствует в эпизодах «Ангел-путешественник», «Смерть и новая жизнь», где Ангел-проводник в конце уводит Святого в высшие сферы. Это вызывает ассоциации с образами святых дев Екатерины и Маргариты, Святого Доминика, Девы Марии (Богородицы) в «Жанне д'Арк» Онеггера и Святого Жака и Голубя-вестника (символа Святого Духа) в «Христофоре Колумбе» Мийо.

В многоярусных, полихронных пространствах сочинения дифференциация пластов осуществляется с помощью системы лейтмотивов, среди которых главенствуют символы Бога-Отца, Иисуса Христа, Веры, Ангела, Чуда, Времени, Пространства, Тишины, Птиц-вестников. Кроме того, существуют полисемантические лейттемы, выраженные григорианскими хоралами, лаудами. Композитор наделяет смысловой символикой даже фактурные комплексы. Персонафикация главного героя осуществляется не только тремя лейтмотивами, но и посредством молитв, проповедей, им читаемых. Самые значимые «чудеса» происходят в самой музыке, когда сквозь тематизм Франциска «высвечивается образ Христа» в «Стигматах», или в эпизоде видения Ангела происходит наложение «радостных» звучностей на медитации героя. Аналогичные приёмы уже были намечены у Берлиоза, позднее Онеггера и Мийо. Поскольку «чудесное» превалирует, в сочинении практически нет действенного плана, его замещает мистико-чудесный, «окружённый» проповедями и религиозными медитациями. Действие периодически погружается в глубокий психологический уровень или переходит во вневременной, символический. Так видоизменяются

драматургические процессы, сформировавшееся в XIX веке (Берлиоз), закрепившиеся в творениях Онеггера, Мийо и на новом витке спирали вернувшиеся к истокам — литургическим жанрам начала тысячелетия. В то же время, Мессиян в этих сочинениях продолжает линию полижанровых экспериментов, находя в них своё место, несколько отличное от свободно-подвижной полижанровости религиозных трагедий Клоделя и его единомышленников, но сохраняющее главное — опору на мистику и концепцию христианской философской трагедии. Таким образом, развитие оратории в XX веке обнаруживает большую значимость мифа как истока и результата развития драматургического и содержательного уровней сочинений, мистерии как важнейшей тенденции жанрового развития, характеризующейся особым видом многослойной полижанровости. Произошло то, что Лосев назвал «мифологизацией культуры»⁹ и «мифологизацией всей социальной жизни человечества» в XX веке.

Итак, во французской культуре XX века формируется уникальное явление — оратория с чертами мифа и мистерии. Если ранее она тяготела к театральному воплощению истории, являвшемуся «рупором» современности, то теперь — к «стереофоническому» осмыслению и отображению её глубинных процессов и катаклизмов». Эти разные проекции сложились в сложную многоуровневую «полихромную и полипространственную» систему: «вид сверху» (вне времени и пространства); «вид извне» (дистанционно); «вид изнутри» (из глубин духа), или иначе, — как оценка человеческая, оценка божественная, оценка коллективная, оценка экзистенциальная и т. д. Религиозный миф лежит в основе тематики и сюжетов большинства ораторий XX века, где поиск веры и истины стал главным предметом дискуссии. Миф и мистерия проникли в раскрытие проблем исторического развития человеческой цивилизации. Театр, кино и музыкальные монументальные жанры переосмысливают как далёкие события истории («Диалоги» Пуленка, «Колумб», «Максимилиан» Мийо, «Орлёнок» и «Жанна» Онеггера, совместные «Взятие Бастилии» и другие шоу на открытом воздухе, «Правда о Жанне» Жюливе), так и события настоящего в мистериально-мифологическом ключе («Зовы мира» Онеггера, «Неизвестный расстрелянный» С. Нигга, «Огненный замок» Мийо). Они постоянно обращаются к новым, современным версиям универсальных и национальных мифов, религиозным священным сюжетам (Мессиян «Преображение», «Святой Франциск»).

Оратория XX века как жанр, тяготеющий к коммуникации больших масс людей, воплощает коллективное сознание и коллективный разум современного человечества, превращаясь в аналог целостного самодостаточного континуума, то есть в саморазвивающе-

еся бытие. Музыка, как полагал А. Лосев, незачем сводить себя ни на какое бытие, поскольку в ней закон самообоснования заменяет закон основания, самостоятельности и самодеятельности. Музыка есть откровение в звуках, а в свободном соединении со словом, раскрывающем аспекты Веры, Абсолютного (христианского) мифа (по терминологии Лосева)¹⁰, монументальный ораториальный жанр даёт новое высшее единство субъекта и объекта, нераздельность и слитность, вечную изменчивость и самопротиворечие, самопротивоборство, данное как жизнь. Именно оратория как жанр, мобилизующий человечество на размышления о сущности бытия, в соединении с другими синтетическими жанрами становится всеобъемлющей как Вселенная и превращается (пусть на два-три часа) в чаемую Скрябиным мистерию преобразования. И путь к такому преобразованию показал Берлиоз. Сочинения же XIX в. и в первую очередь «Детство Христа» Берлиоза, «Заповеди блаженства» Франка, «Иисус» Листа стали вехами на этом много-

трудном пути, превращающем ораторию в новую мистерию.

Подводя итоги, необходимо подчеркнуть, что стремление французских композиторов XIX-XX вв. полно и многогранно выразить бесконечность смыслов христианских постулатов, приводит к магистральной линии в развитии оперы и оратории — формированию *мистерии XX века*, определяемой качеством *полижанровости* и воссоздающей праисторию — древнюю литургическую драму и мистерию. Но это уже *новая мистерия XX века*, ярко запечатлевшая и образ современного художника-творца, и полиструктурный тип мышления современного человека с его тягой к интегративности мифологического сознания, с его мучительными поисками Истины. Через отрицание Веры в начале нынешнего века, через апологию науки в середине столетия на исходе нынешнего тысячелетия он возвращается в своих помыслах к Творцу, в лоно Высших Истин — Истины Веры и Откровения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Одним из создателей жанра был композитор Пьер Дюпре, под маску которого поначалу прячется Берлиоз, сочинивший «Детство Христа».

² Людовик XIV в конце жизни под влиянием одной из своих фавориток, заботясь о бессмертии души, стал религиозен.

³ В таком сочинении сложные жанры выступают как единицы процессов синтеза. При этом, как и в жанровых синтезах на уровне тематизма, могут присутствовать разные формы объединения жанровых признаков: к ведущему жанру (стержню процесса) постепенно подключаются другие, может осуществляться суммирование по вертикали или горизонтали жанровых составляющих, наконец, может происходить диффузия жанровых компонентов таким образом, что трудно разграничить или выделить наиболее важный жанровый стержень. Все равнозначны и действуют одновременно, то есть осуществляется органический синтез. Может происходить так же свободный стохастический монтаж или коллаж жанровых составляющих. Подобные жанровые «миксты»

приводят к совмещению драматургических принципов, присущих каждому жанру. Они сопровождаются жанровым синтезом, а порою и стилевым взаимодействием на тематико-структурном уровне.

⁴ См. об этом подробнее: [2].

⁵ Контаминация — приём работы с различными равноуровневыми источниками, сложившийся в музыкальном театре Вагнера.

⁶ См.: [2; 3].

⁷ Но сочинение Дебюсси осталось незавершённым. Он создал лишь ряд программных фрагментов к отдельным эпизодам мистерии.

⁸ Именно в XX веке Жанна становится своего рода символом Франции, тогда как в XIX таким символом с лёгкой руки Делакруа была Революция.

⁹ Это положение раскрыто в работе Л. Ивановой и Г. Мизитовой: [5].

¹⁰ См. книгу Лосева: [6].

ЛИТЕРАТУРА

1. Хохловкина Л. Берлиоз. — М., 1960.
2. Калошина Г. Концепция религиозно философской трагедии в эволюции симфонии XIX-XX веков // Проблемы современного музыкознания. — Ростов н/Д, 1992.
3. Бекетова Н., Калошина Г. Опера и миф // Музыкальный театр XIX-XX веков: вопросы эволюции. — Ростов н/Д, 1999.
4. Калошина Г. Религиозно-философский театр Клоделя и французская музыка XX века // Традиции и современность в современном музыкознании. — Ростов н/Д, 1987.
5. Иванова Л., Мизитова Г. Опера и миф в музыкальном театре Стравинского. — Харьков, 1991.
6. Лосев А. Философия. Мифология. Культура. — М., 1990.

Калошина Галина Евгеньевна

кандидат искусствоведения,

профессор кафедры истории музыки

Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова