

Г. Е. КАЛОШИНА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ЛИТУРГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ДРАМАТУРГИИ И ТЕМАТИЗМЕ ОРАТОРИЙ А. ОНЕГГЕРА КОНЦА 30-х ГОДОВ XX ВЕКА



Религиозно-философская тематика пронизывает всё творчество великого французского и швейцарского композитора Артура Онеггера. Уже в первом его монументальном опусе «Царь Давид» большинство частей названы Псалмами, основой либретто сочинения стали тексты Библии и молитвы царя Давида, синтезированные Рене Мораксом. 30-е годы – период творческого расцвета А. Онеггера как композитора, общественного деятеля. Во Франции это было время острых социальных противоречий в связи с противостоянием правительства социал-демократов и фашистских группировок. Онеггер определил свою позицию как демократическую, вступил в Народную музыкальную федерацию, созданную в рамках Народного фронта, вместе с другими композиторами участвовал во всех совместных мероприятиях федерации, например, в написании музыки ко всем массовым зрелищам – «Свобода», «14 июля» на тексты Р. Роллана. Он говорил, что стремился «писать музыку, доступную и понятную широкому массам и интересную для знатоков» [5, с. 118]. И самые крупные сочинения второй половины 30-х годов в полной мере воплотили этот идеал художника-Творца. Мы имеем в виду ораторию-мистерию «Жанна д'Арк на костре», ораторию-легенду «Николя де Флю» и поэму-кантату «Пляска мёртвых». Первые два сочинения посвящены двум важнейшим героям истории Франции (Жанна д'Арк) и Швейцарии (Николя де Флю), которые сыграли большую роль в консолидации национального самосознания народов этих государств. В XX веке оба были причислены к лику святых. В системе конфликтов этих сочинений присутствуют четыре уровня драматургии: внешнедейственный, данный сквозь призму эпического повествования, психологический, религиозно-символический и религиозно-медитативный.

В оратории-мистерии¹ «Жанна д'Арк на костре» исторические события XV века помещены в контекст религиозно-философского дискурса XX века. Внешнее действие составляют конфликтные линии: Жанна – народ, Жанна – официальные власти, косвенно – конфликт Франции-Бургундии, Англии. Важнейшее значение приобретает

линия Жанна – Вера. Героический подвиг Жанны-воительницы осмыслен как подвиг великомученицы, пострадавшей за Веру. Концепция Веры, исповедуемой героиней, противопоставлена идеологии официальной католической церкви, за что её, собственно и приговаривают к сожжению на костре. В момент смерти в пламени костра Жанна становится истинно свободной и обретает бессмертие в веках. Поэт разделял идеи католического неомизма XX века, заменившего августианскую парадигму на томистскую (взгляды Фомы Аквинского). Церковь, казнившая Жанну, по Клоделю связана с августианской ветвью католицизма. Поэтому нет противоречия между религиозными взглядами авторов и гротескно-агрессивной трактовкой картины церковного суда над Жанной в виде средневекового фарса, зловеще архаичным пением церковников в 3-й сцене, убеждённых, что героиня – колдунья, еретичка. Августианская церковь отнесена в конфликтную линию Жанна – официальные власти вместе с королём и его окружением. С помощью гипертрофированной басни-аллегии и фарса авторы показывают, что церковный суд служит дьяволу и что его происки приводят Жанну к катастрофическому приговору. Вера Жанны – это то мистическое чудо, которое явлено ей божественным Провидением. Она посвящена в тайны мироздания, которые недоступны епископам, окружающим её во время суда инквизиции.

В основе театрального процесса «Жанна д'Арк на костре» лежит принцип драматизированного эпического повествования. По мысли религиозно настроенного Клоделя, для Жанны, стоящей на костре у столба смерти, окружённой обманутой толпой, преданной королем, единственно возможным способом общения с окружающим становится небо. Именно с небес спускается Святой Доминик (основатель доминиканского ордена, казнённый церковью). На киноэкране появляются святые Екатерина и Маргарита, пресвятая Дева. Все они – персонализированное воплощение образов-символов веры Жанны. Святой Доминик, разворачивает перед её внутренним взором страницы «Книги» ее жизни. История легендарного подвига развивается ретроспективно: от ближайших событий

к предшествующим. Это один из первых случаев использования приёма ретроспекции, типичного, в последствии, для кино- и театральной драматургии XX века. Драматургический замысел «Жанны» предусматривает не столько реальное действие, сколько воображаемое. Это позволяет запечатлеть исторические мгновения в форме притчи. Для поэта важно не просто пересказать события биографии Жанны, а выявить философский смысл истории, достичь масштабного поэтического обобщения известных фактов в строгом соответствии с его собственной философской концепцией. История «Жанны» осознаётся как мгновение, вырванное из вечного движения божественного Космоса. Её рассказывают, разыгрывают и представляют на фоне всеобъемлющей картины мироздания, где взаимодействуют материальное и духовное, преходящее и вечное, божественное и демоническое. Здесь проявилась свойственная Клоделю склонность к образам-символам: Жанна – символ веры народа в высшую справедливость, её утешитель – святой Доминик, связывающий душу Жанны с небом, – символ этической идеи. Жанна и Доминик – драматические актеры, ведущие диалог-размышление, комментирующие события. Партия Доминика выполняет функцию традиционной партии *testo* – рассказчика в старинной оратории и евангелиста в «Страстях». Но он – активный драматический персонаж, сострадающий Жанне, обличающий предательство короля, вызывающий у героини порыв горячей любви к родине (9 сцена), высказывающий мысли от авторов. Его философский, порой, лирический комментарий оттеняет пылкий, импульсивный образ Жанны. Облик её отличается глубокой человечностью, единством и целостностью, отсутствием внутренних конфликтов. Он постепенно «высвечивается» и «возвышается» авторами, которые то подчеркивают его эпическую монументальность, то воспроизводят психологически напряженный или лирический строй чувств. Она страдает от грубых выкриков толпы, страшится обжигающей стихии огня; наивно и поэтично рассказывает о детстве, но осознает значение и смысл своего подвига.

В музыкальной драматургии сочинения временные процессы полихроникальны: *время условно реальное (прямой вектор)* – в диалогах Жанны и Доминика (1-я, 2-я, 5-я, 9-я, 10-я сцены и 11 сцена «Жанна в пламени»); *обратный вектор* – время воспоминаний (3, 4, 6, 8 сцены); *время сакрально-круговое* в медитациях внутри сцен; *время Вечности* – надвременной, философско-символический уровень драматургии. Два из указанных векторных временных процесса связаны с конкретно событийным, драматически-действен-

ным началом. Внутреннее действие отражено в психологической реакции Жанны на события, данной, в основном, в тексте и в единственном сольном номере – пасхальной песенке «Тримазо»: героиня осознаёт свой подвиг как жертву во имя Любви и Веры. Святой Доминик соотносит её подвиг с жертвенной смертью Спасителя.

Отношение к Жанне и её подвигу со стороны Истории, авторов, воплощённое в Прологе и Эпilogue сочинения, образует надвременное пространство философско-символического уровня. Проявление эпического заключено в самом приёме рассказа (повествования) о событиях, в картинности драматургии, её неторопливом, равномерном, степенном темпоритме, ускоряющемся к концу по мере усиления действительности. В шестой сцене острие сатиры Клоделя-Онеггера направлено против политической интриги властителей Франции, Англии, Бургундии, жертвой которой оказалась девушка из Домреми. Клодель использует здесь ещё один средневековый театральный жанр – *моралите*. Это один из наиболее обличительных эпизодов сочинения, раскрывающий историю предательства Жанны французским королем. В фантазии Клоделя идея сцены возникла в виде карточной игры четырёх королей: Англии, Франции, Бургундии, четвёртый – Смерть и их высокопоставленных супругов: Глупости, Чванства, Алчности, Распутства. После каждой партии короли меняются местами. Королевы остаются на месте, они рядом с любым властителем. Ставка в игре – жизнь Жанны д'Арк. Клодель впервые использует такую форму исторической аллегории как средство воплощения зла и пороков монархов, правительств и политиков. Гротескный эпизод карточной игры парадоксально устремлён в будущее. Через два года после написания «Жанны» произойдёт мюнхенский сговор, а затем начнётся война. В наши дни политика ещё в большей степени превратилась в поле для игр, с «командами» игроков вокруг президентов, депутатов.

В симфонических процессах «Жанны» присутствуют восемь интонационных сфер, из которых одно из важнейших мест занимает культовый тематизм. Он поляризован. Силы добра составляют перезвон добрых колоколов, молитва *De profundis clamavi*. Она появляется трижды. В экспозиции Пролога использован только её текст на французском языке с мелодией в виде взлетающего ввысь инструментального вокализа. В репризной части Пролога она проводится полностью в григорианском варианте на латинском языке в виде хорового фугато. Цветом отмечены новые слова. В 7 сцене «Екатерина и Маргарита» тему *De profundis* поёт Св. Екатерина, но мелодия подражает колебани-

ям звуков колокола и скачкам барочной токкаты. Хвалебный приветственный григорианский хорал в унисоне хора a cappella звучит на латинском языке в 8 сцене «Шествие короля в Реймс». Протестантские хоралы использованы композитором для второго лейтмотива Надежды на спасение, лейтмотива Славы Жанны в веках, для второй лейттемы подвига и для итоговых тем «разрывающихся цепей» и финальной темы-«Памятника».

Негативные силы Зла охарактеризованы пародийными вариантами секвенции *Dies irae*, мотивом григорианского хорала из католического праздника «шествие на осляти», лейттемой «злых» колоколов, лейтритмами слов «еретичка, колдунья, блудница», григорианскими вокализами церковников в 3 картине «Голоса земли» и хоровыми псалмодиями в 7 и 8 картинах, в которых перечисляются имена придворных короля, ненавидевших Жанну. Тот же принцип поляризации сил Добра и Зла через культовые истоки присутствует в сложном полижанровом комплексе «Пляски мёртвых», на текст философской поэмы Клоделя, которое оказалось столь же пророческим, как и «Жанна», буквально предвосхитив события Второй мировой войны.

Его поэтическая основа отличается большой концентрацией и обобщённостью: в основу либретто которой положен эпизод, описанный в Библии как «Видение пророка Иезекииля» (глава 37). Там повествуется о том, как явился пророку во сне Всевышний и повелел ему подняться над долиной мёртвых, оживить скелеты, «обтянув их кости мясом и мышцами», создать из них войско и вдохнуть в них жизнь. «И это было неисчислимо большое полчище» (Клодель), которое в диком экстазе торжествовало победу смерти над жизнью. В общем хороводе несутся здесь «папа... епископ... король... рыцари... господа... дамы... весь свет!», поскольку все равны перед лицом смерти. И здесь, как и в «Жанне», у Клоделя образы тёмных сил мира воплощены в гротескных формах. Определённое значение в литературном замысле сыграли увиденные поэтом в Базеле гравюры «Образы смерти» Ганса Гольбейна-младшего. Склонный к религиозно-философским интерпретациям, поэт вложил в поэму три идеи-символа: «Человек, помни, что ты лишь прах!»; «Помни, что в тебе частица духа!»; «Помни, ты камень, и на нем я строю церковь свою!», обобщив в этом создании свои размышления о Жизни и Смерти. Каждая из семи частей содержит ещё и собственные конфликты. Общая композиция многопланова: собственно действенное начало воплощено в экзальтированном описании видений пророка, сквозь призму которых мы становимся свидетелями гротеск-

ных сцен «оживления», шествия, песен и плясок мертвецов. Второй драматургический пласт – религиозно-философские размышления и страдания личности художника-Творца как символа человеческого духа, в котором есть «частица божья». И поскольку поэт не видит в мире сил, способных противостоять натиску жестокого и безобразного нашествию зла, то третий пласт драматургии – философско-символический – противопоставляет Зло в облике Смерти и Веру, как единственную Надежду человека на спасение через Крест. Основной конфликт сочинения осуществлён на концептуальном уровне и выражен в столкновении трёх сфер: первая символизирует образы Зла как торжества агрессии и Смерти, вторая раскрывает философские размышления о бренности бытия и неизбежности смерти, третья олицетворяет трагические противоречия Жизни и Смерти. По мере движения от начала к концу сочинения усиливается медитативно мистическое начало, знаменуя Надежду на спасение. В тексте Клоделя, как и в «Жанне», присутствуют черты мистерии, элементы гротеска и пародии (мертвецы маршируют, танцуют, поют), литературной философской поэмы, религиозной проповеди и молитвы, драматического действия, эпического повествования. В результате уже на вербальном уровне возникает полижанровое сочинение, пронизанное религиозными сентенциями, с фаустианским конфликтом *Божественного* (Глас Бога–Создателя всего сущего в 1, 5 и 6 частях и Дух Божий, сокрытый в каждом человеке) и *Демонического* начал (агрессивный социум антимира), Веры-Любви и Смерти. Обличая в жёсткой форме гротеска актуальные в преддверии Второй мировой войны силы разрушения и бесчеловечности, Клодель пытается противопоставить им силу Божественного Промысла, который спасёт мир.

В жанровой палитре «Пляски мёртвых», сравнительно камерной по составу, оратория важный, но уже не основной жанр. Её признаки выявляются в присутствии чтеца-рассказчика, большой роли хора, наличию типично ораториальной сюжетной канвы. К тому же, это род кантаты со свойственной ей тенденцией к лирико-философскому излиянию, концертно-камерным характером исполнения, большой ролью сольных эпизодов. Есть здесь и «отклонение» в оперу – II часть «Пляска мёртвых» – гротесковая массовая сцена, оперность проявляется и в драматическом накале сочинения. Вместе с тем, основные образы «Пляски» – Смерть и Молитва о спасении – заставляют вспомнить о Реквиеме и театральные действия средневековья – мистериях и моралите, персонажи которых воплощали собой абстрактные символы Души, Памяти,

Воли, Ереси, Чувственности. Главным конфликтом подобных пьес оказывалась борьба за Душу, происходящая между силами добра и зла. Но там именно Душа подвергалась соблазнам, здесь же у Клоделя–Онеггера возникает опасность порабощения Души силами Зла, не изнутри, а извне, внешними силами агрессии, порока и гибели. О моралите и мистерии можно говорить также в связи с символическими конфликтами (Земная суета = Жизнь бренная = Смерть и Вера = Молитва = Жизнь вечная) и культовыми образно-тематическими сферами.

Тематизм сил Зла, агрессии включает ритмизированную декламацию и гротескную григорианскую псалмодию, конструктивные хроматические комплексы в жанровой форме (марш мертвецов, скерцо-тарантелла в Пляске), риторические фигуры греха, сатаны (тритон), лабиринта, круга, мотив креста (!), *passus duriusculus*, григорианский зауспокойный хорал. Их обобщает секвенция *Dies irae*. Как это бывало в мистериях, смешивавших различные элементы народного творчества, Онеггер с Клоделем включают средства гротеска и фарса, заставляя мертвецов петь революционную Карманьолу, народный хоровод «В Авиньоне на мосту», плясать «дикий» пляс. Весь народно-жанровый комплекс относится к негативной сфере Зла. Позитивный круг образов – сфера страдания и молитвенной медитации – представлена протестантским хоралом Веры, заимствованном Онеггером из «Страстей по Матфею Баха» (проводится в 1, 3, 6 и 7 частях), красивой вокально-инструментальной кантиленой с чертами ариозо и включением просительных молитвенных интонаций (3 часть – молитвенное *Lamento* и 6 часть – молитвенная «Надежда на крест»), гимническим комплексом (хор «Да восстанет народ Израиля» в 6 части). Ораторский речитатив и экзальтированная декламация *testo* присутствуют в обоих тематических пластах. Финальное «Помни человек, что ты есть камень и на нём я строю свою церковь» введено как веление от имени Бога наказующего, за чем следует тема Веры и вокализ сопрано, как призрачная надежда на Вечную жизнь через Веру. Концептуальный уровень конфликта, контрасты образных сфер, насыщенность сквозного симфонического развития говорит о том, что жанром, собирающем всё в единое целое, здесь является симфония. 3-х частная поэма Клоделя у Онеггера стала 7-ми частной партитурой: по форме высшего порядка это поэменный моноцикл, где 1 ч. – вступление, 2 ч. – агрессивная главная партия, 3 ч. – молитва-вопросение – побочная, 4 ч. – рыдания – экспрессивная заключительная партия, 5–7 части – разработка-реприза.

Замыкает творческие искания Онеггера 30-х годов оратория (драматическая легенда) «Николя де Флю» для чтеца, двух хоров, симфонического оркестра, созданная в 1939 году на текст Дени де Ружмона². Поэтичное либретто раскрывает благородный образ величайшего Святого Швейцарии, её национального героя Николаса (Николя) родом из Флю, рождённого 21 марта 1417 года. Мощи его находятся в месте захоронения, а также в храмах Челябинска и Новосибирска. Малая родина брата Клауса (так его называли крестьяне) поражает красотой ландшафта: глубокое ущелье Ранфт реки Мельхаа, её уединённая долина, устремлённые к Богу вершины гор, часовня Флюэли-Ранфта на высокой скале Флюэ, давшей название жившему здесь крестьянскому роду. Мальчика крестили в церкви Николая Чудотворца, который стал его земным и небесным покровителем. Отец его был зажиточным крестьянином. «Клаусу и его брату Петеру с ранних пор приходилось пасти скот на двух альпийских пастбищах. Его отличали трудолюбие, добросовестность и прилежание. Но уже в детстве, он чувствовал, как в нём возрастало желание отрешиться от мира. Молитва и строгий пост стали его постоянными спутниками. В 16 лет у него было видение: он увидел высокую башню, доходившую до небес. Он понял, что должен в жизни прочно стоять ногами на земле, а помышления и желания устремлять к небесному» [4]. В тридцать лет он женился на Доротеи Висс, которая «сумела понять и разделить со своим необычным мужем его внутреннюю драму». До 50 лет он был депутатом, офицером, судьёй. «Это был смелый воин и мудрый вождь, прославившийся подвигами в освободительной борьбе швейцарцев с войсками Карла Смелого, герцога Бургундского». Ради своей родины Клаус мог пойти даже на смерть, но в согласии с волей Бога. «Он был также одним из четырнадцати судей кантона Обвальден. Однажды судьи вынесли несправедливый приговор, а он не смог этому воспрепятствовать. Ему показалось, что у них изо рта вырывались языки пламени. С этого дня он отказался ото всех общественных постов» [4]. Но его мучили сомнения, имеет ли он право бросить жену и десятерых детей? Тем более, что в таких случаях церковь требует согласия супруги и обязательства, что оба супруга будут жить в полном воздержании. 16 октября 1467 года, в день святого Галла, Николя из Флю оставил дом и семью – всё, что ему было дорого. Босой, в одной рубашке он отправился в Эльзас, чтобы там присоединиться к общине «Друзей Божьих», но не дошёл до них из-за очередного предостерегающего видения. «После долгих скитаний по пастбищам и ущельям он увидел четыре луча, указавшие на

ущелье Ранфт, где он и обосновался» [4]. Бог указал ему место для молитв и покаянных подвигов, где он выстроил часовню и келью, неподалеку от родного дома, на скале Флюэ. Уйдя из политики, он видел опасности своего времени. После окончания войны с Бургундией в 1477 году начались конфликты среди победителей. Ещё две области пожелали вступить в конфедерацию, но против были самые богатые кантоны. Только вмешательство Николя де Флю, его огромный авторитет остановили гражданскую войну.

Эти исторические факты и эпизоды жизни Николя де Флю предопределили последовательность развития сюжета в оратории. В первой части раскрыты духовные искания Николя, эпизод его отрешения от мирской жизни. Вторая часть посвящена эпизодам войны Бургундии и Швейцарии в 1474–1477 годах и победой швейцарцев. Третья повествует об угрозе гражданской войны. Решающую роль в её предотвращении сыграли проповеди Николя с призывом к миру перед делегатами всех кантонов в Стансе. Это привело к заключению соглашения, которое в 1481 году провозгласило союз кантонов, основанный на полном равноправии. До сегодняшних дней оно сохраняет свою актуальность и, как считают в Швейцарии, помогло стране избежать в XX веке страшных событий Первой и Второй мировых войн³. Текст его начинается молитвой: «Во имя Отца и Сына и Святого Духа, и ныне, и пристно, и во веки веков. Аминь!».

Поэт Дени де Ружмон, создатель либретто, был поклонником католического философского экзистенциализма Габриеля Марселя. И так же как он, считал, что во время молитвы происходит трансценденция – схватывание души молящегося Богом. Второе положение, лежащее в основе концепции философа Тейяра де Шардена заключено в том, что искусство есть воплощённая в художественных образах Божественная идея: «Художник должен создавать произведения, в которых через материю этого мира просвечивает предсуществлённая в земное божественная идея. Тем самым, искусство становится вестником Бога, дорогой к Богу, и, в тем большей степени, чем сильнее в нём ощущается творческая сила» [7]. Необходимо, чтобы в каждом акте земной деятельности происходило становление «царства Небесного на земле» [7].

Эти религиозные идеи положены в основу либретто оратории. Её основную часть составляют тексты чтеца, молитвенные хоры и хоралы. Ораториальная партия *testo* включает бездну разнообразия повествовательных, молитвенных, проповеднических характеристических (гротескных портретов, жанровых сценок). Актёр, исполняющий эту партию должен быть поисти-

не универсальным, способным переключаться в различных персонажей. Важнейшая роль принадлежит молитвенным хорам и хоралам, составляющим практически половину партитуры: 14 номеров из 30, которые отличаются по функции в драматургии. Первая группа – «Небесные хоры ангелов», часто взывающих к отшельнику, транслирующих ему Божественную волю. Это возвышенный хорал № 6 с проведением лейтмотива зова ангелов *Solitaire* – обращение к Николя – «Отшельник!». Этот возглас – один из самых важных лейткомплексов оратории, впервые появляется в № 5. «Небесный хор» вариантно повторяется в виде фрагментов внутри молитв Николя № 7 и в № 8, практически полностью проходит в номерах 14 и 24 «Бог этого хотел». Интонационно связаны с ним хоры 26 и 28. В целом, «Небесный хор» звучит 7 раз, его отдалённый вариант проходит в пасторальном хоре рассвета № 12 «Утренняя звезда». Все хоры ангелов связаны с молитвами призыва или прошения, их отличает диатонический строй гармоний, светлая палитра фактуры: они звучат *a capella* или на фоне струнных и деревянных духовых инструментов, создающих иллюзию вибрации воздушной ауры света и гармонии. В соотношении горнего и дольного они образуют сферу горнего.

Молитвенные хоры от лица Николя или народа запечатлели иной тип общения человека и божественной ипостаси. Определяющая черта молитвенного дискурса заключается «в установке молящегося (трансцендентной или имманентной) на духовное преображение окружающего мира в процессе Богообщения» [2, с. 16]. Митрополит Антоний Сурожский в книге «Молитва и жизнь» пишет, что «для молитвы важно присутствие чувства Бога Живого, опыт молитвы можно познать лишь изнутри» [1, с. 18]. По христианским представлениям, происходит своеобразное «обожение души через соприкосновение с Божественной сферой» [2, с. 16]. Молитвенное мировидение сакрализуется: настоящее воспринимается в соотношении с вечным, бренное – с божественным, бытовое – с бытийным. Именно как божественное откровение описывают современники страстные молитвы и проповеди Николя де Флю. В оратории помещено пять молитв героя. Первая – молитва сострадания – хорал № 7: Святой стремится разделить с Христом Его мучения, распятие и смерть, принять их добровольно. Цель молитвы – «страдать вместе с Ним, пребывать в безмолвии Самого Христа, в безмолвии истинного общения; не в жалостливом молчании, но в безмолвии сострадания» [1, с. 19]. Хорал № 16 «Призыв к миру» – молитвенная попытка Николя предотвратить ужасы войны Швейцарии и Бургундии 1474–1477 годов,

поддержанной на стороне швейцарцев Австрией и Францией. Эта молитва не была услышана ни властями кантонов, ни королем Бургундии Карлом Смелым, стремившемся к господству над всей Европой. Не возымела должной реакции и молитва-проповедь № 17 «Слушайте, люди». О решающем сражении повествует финальный хор второй части № 20 «Победа! Горе! Беда!». Это один из самых развёрнутых и действенных эпизодов оратории. В нём даны портреты противостоящих сил. Многопланова характеристика швейцарцев. Архаичным горестным вокализмом женщин, передающим их ужас перед войной, противостоят активные волевые темы мужского хора, преисполненные решимостью во что бы то ни стало добиться победы. Авторы вновь, как уже это было в Прологе, используют взаимодействие хора и чтеца, уточняющего содержание эпизода от лица Николя и от авторов. Декламация помещена в куплетную форму с хоровым рефреном в конце каждого стиха.

Угловато и примитивно выглядит маршевая характеристика врагов с фанфарами меди, «трубящей в рог войны». Дважды в этой сцене проходит рефрен – мужественный, решительный хорал-молитва всей второй части, начальный возглас которого заимствован из лейтмотива Николя, впервые звучавшего в Прологе сочинения. Эта молитва выражает надежду на победу и обращена к Господу с призывом о помощи. Её волевой посыл превращается в Гимн победы в конце этого номера, который предваряет батальная действенная сцена, построенная на тематизме инструментального происхождения с синкопированными ритмами, передающими взмахи сабель и мечей, свист стрел. Завершает номер страшная картина пожара, в отблесках которого простирается поле с нагромождением трупов, склонившимися над ними жёнами и плывущей над их головами горестной молитвы Николя: «Прости им, не ведают, что творят».

С хоралом-рефреном второй части взаимосвязаны молитвы-комментарии народа «Он уходит» из первой части, «Он возвращается» из третьей части. Чрезвычайно важна молитва-обращение к отшельнику № 24 «Николас, вспомни» от имени сторонников мирного разрешения противоречий между кантонами и их предводителями. Ответом на него являются молитвы-проповеди Николя из финального раздела оратории: № 25 «Среди нас, людей, все хотят мира» и № 29 «Слушай меня, мой народ». Ему предшествует необыкновенно красивый и возвышенный «Небесный хор» № 28 «Земля и небо слушайте Святого». К молитвенному пласту относятся также № 11 – архаическая песнь паломников на основе подлинного григорианского хорала, ми-

стический хор невидимой мессы на материале небесных зовов и теме Аллилуйя в № 10. Эта сцена является наиболее ярким воплощением внутреннего конфликта Николя де Флю, который борется с одолевающими его демонами. Здесь использован гротескный тематизм, похожий на «лай собак» из первой сцены «Жанны» и тему «грома» из «Пляски».

Оттеняет молитвенный пласт серия воинственных эпизодов, построенных на инструментальном и фанфарном тематизме с чертами маршей: таковы «стереофонические» фанфары противостоящих сил в № 3 (восемь точек пространства, излучающих фанфары и их отблески в виде «эхю»), № 15 хоровое «Шествие кортежа», № 18 «Хор властей», № 20 «Марш послов», № 22 «Фанфары сейма». Они образуют свою рефренную линию, построенную на героических и огротескованных образах, символизирующих стремление к сиюминутной славе и жажде власти. Резко контрастны хоральным и маршевым рефренам наивно пасторальные эпизоды. Таков хор № 1 – песни юных пастухов, где, по сюжету, глядя на своих детей, пасущих коров, Николя вспоминает свои детские годы. Выделяется своей нежной поэтичностью хор № 12 «Утренняя звезда», основанный на подлинно средневековой мелодии трубадура, близкой линии «Небесных хоров». Это утренняя благодарственная молитва Николя в его часовне – единственный молитвенный эпизод из числа суточных молитв. А ведь он молился по семь раз в день и два раза ночью. Но авторы сосредоточили своё внимание на роли Святого Николя де Флю в истории швейцарского государства.

Музыкальный процесс обобщает грандиозный финальный хор № 30 на фоне ослепительного перезвона колоколов в оркестре. Обилие хоралов в финале подтверждает его философский смысл: авторы закрепляют идею мира ярким утверждением радостно-гимнических хоралов и финальной фугой на две темы «Gloria» и «Alleluia»: «Это подлинный апофеоз произведения, его пышный яркий венец» [6, с. 189]. Таким образом в драматической легенде «Николя де Флю» музыкальный процесс открывает и завершает литургическая линия, выстроенная с помощью хоралов и молитвенных хоров. Их предваряет и с ними непрерывно диалогизирует партия *testo*, подобно тому как происходит общение священника и антифонного хора прихожан в протестантском храме. Отсутствие персонализации персонажей, наличие большого количества молитв и хоралов (протестантских и григорианских) свидетельствует о том, что это сочинение в определённом смысле реставрирует средневековые литургические драмы в храме

или на паперти, в которых огромную роль имели молитвы, секвенции, гимны, фрагменты месс, исполнявшиеся хором прихожан. Если в «Жанне» и «Пляске» культовый тематизм был связан с поляризацией образов Зла и Добра, конфликтом демонического и Божественного, то в оратории «Николя де Флю» он собран вокруг образа

отшельника и «разлит» по всему сочинению, придавая ему черты церковного литургического действия. Авторы утверждают таким образом, что с помощью молитвы можно преобразовать действительность, ибо всё в мире «сакрально и подчинено стремлению к «воплощённому Христу» [7].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Именно в «Жанне д'Арк» доминантой жанрового синтеза музыкальных и внемузыкальных жанров – оратории, оперы, симфонии, балета, драматической трагедии, религиозно-философской и литературной поэм, средневековых фарса, моралите, народных игрищ, искусства кино – становится мистерия, что обосновано в ряде работ автора данного текста (см., например, [3]).

² Авторы предназначали её для общенационального торжества в честь 650-летия Швейцарской Конфедерации (1939), но по условиям

военного времени ораторию удалось исполнить в концертном варианте лишь 25 октября 1940 года в городе Солёре; в следующем году в сценическом варианте в городе Невшателе, где также происходили события швейцарско-бургундской войны 1474–1477 гг., отражённой в сочинении.

³ Не случайно причисление Николая де Флю к лику святых состоялось 15 мая 1947 года. Он – защитник кантона Обсвальден, где родился, и всей Швейцарии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антоний, митрополит Сурожский. Молитва и жизнь. Новосибирск: Сибирская Благовонница, 2011. 192 с.

2. Афанасьева Э. «Молитва» в русской лирике XIX в.: Логика жанровой эволюции: дис. ... канд. филологич. наук. Томск, 2000. 253 с.

3. Калошина Г. Черты мистерии во французской музыке XX века // Музыкальная академия. 2008. № 3. С. 48–64.

4. Католическая церковь 74. Святой Николай из Флюэ. URL: <https://cc74.ru/nicholas-of-flue/>.

5. Онеггер А. Я композитор. Л.: Музыка, 1967. 208 с.

6. Раппопорт Л. Артур Онеггер. Л.: Музыка, 1967. 304 с.

7. Тейяр де Шарден П. Божественная среда. URL: http://yakov.works/lib_sec/25_sh/sha/sharden_07.htm.

REFERENCES

1. Antoniy, mitropolit Surozhskiy. Molitva i zhizn [Prayer and Life]. Novosibirsk: Sibirskaya Blagozvonitsa. 2011. 192 p.

2. Afanasyeva. E. «Molitva» v russkoy lirike XIX v.: Logika zhanrovoy evolyutsii [“Prayer” in the 19th century Russian lyrics: The logic of genre evolution]: PhD Thesis. Tomsk. 2000. 253 p.

3. Kaloshina G. Cherty misterii vo frantsuzskoy muzyke XX veka [The traits of Mysteria in the twentieth-century French music] // Muzykalnaya akademiya. 2008. № 3. P. 48–64.

4. Katolicheskaya tserkov 74. Svyatoy Nikolay iz Flyue [Catholic Church 74. Holy Nicholas from Fluue]. URL: <https://cc74.ru/nicholas-of-flue/>.

5. Onegger A. Ya kompozitor [I am a Composer]. Leningrad: Muzyka Press. 1967. 208 p.

6. Rappoport L. Artur Onegger [Arthur Onegger]. Leningrad: Muzyka Press. 1967. 304 p.

7. Tejyar de Sharden P. Bozhestvennaya sreda [Divine environment]. URL: http://yakov.works/lib_sec/25_sh/sha/sharden_07.htm.

ЛИТУРГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ДРАМАТУРГИИ И ТЕМАТИЗМЕ ОРАТОРИЙ А. ОНЕГГЕРА КОНЦА 30-х ГОДОВ XX ВЕКА

В данной статье внимание автора сосредоточено на религиозных аспектах драматургии трёх наиболее значительных монументальных сочинений А. Онеггера: оратории-мистерии «Жанна д'Арк на костре», драматической легенде «Николя де Флю», оратории-поэмы «Пляска мёртвых» на тексты поэтов неокатоликов П. Клоделя и Д. де Ружмона. Автор отмечает, что во всех упомянутых сочинениях присутствуют элементы театральных средневековых жанров. Черты мистерии, моралите, литургической драмы синтезируются с музыкальными, и внемузыкальными жанрами других искусств, образуя полижанровое целое. В тематических процессах фигурируют восемь интонационных сфер, на основе которых формируются лейтмотивные системы.

Среди них важное значение имеет тематизм культового происхождения. В сочинениях на тексты Клоделя – «Жанна д'Арк на костре» и «Пляска мёртвых» – Онеггер создаёт конфликтные противостояния символических образов Зла и Добра, Смерти и Жизни, используя средства григорианского и протестантского хоралов, псалмодии, колокольных перезвонов. В оратории «Николя де Флю» подобный тематизм занимает ведущее место, что придаёт композиции черты литургического культового действия.

Ключевые слова: оратория, мистерия, григорианский и протестантский хоралы, символ, вера, жизнь.

LITURGICAL MOTIFS IN ARTHUR ONEGGER'S ORATORIOS OF THE LATE THIRTIES OF THE TWENTIETH CENTURY

The author's attention is focused on the religious aspects of the drama of the three most significant monumental works by A. Onegger: the oratorio-mysteria "Jeanne d'Arc on the stake", the dramatic legend "Nicolas de Flou", the oratorio-poem "The Dance of the Dead" with the texts of neo-Catholic poets P. Claudel and D. de Rougemont. The author notes in all the writings the presence of medieval theatrical genres of mystery, morality, liturgical drama, which are synthesized with musical (oratorio, opera, symphony, ballet, choral, prayer, symphony) and extramusical (literary, theatrical, cinema) genres of other arts, forming polygenic integer. Thematic processes feature eight intonational spheres, on the

basis of which the leitmotive systems are formed. Among them, the thematicism of cult origin is important. In his writings on the texts of Claudel "Jeanne d'Arc on the stake" and "The Dance of the Dead", Onegger creates conflicting confrontations of symbolic images of Evil and Good, Death and Life, by means of the Gregorian and Protestant chorals, psalmody, bell chimes. In the oratorio "Nicolas de Flou" a similar thematicism occupies a leading place, which gives the composition the features of liturgical cult action.

Key words: oratorio, mystery, Gregorian and Protestant chorals, symbol, faith, life.

Калошина Галина Евгеньевна

кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: g.e.kaloshina44@mail.ru

Galina E. Kaloshina

PhD in Musicology, Associate Professor of the Department of Music History
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: g.e.kaloshina44@mail.ru

