

А. Л. МАКАРОВА
Уральская государственная консерватория
им. М. П. Мусоргского

«МИСТЕРИЯ ОБ ИОАННЕ» В ЛИБРЕТТО «ОРЛЕАНСКОЙ ДЕВЫ» П. И. ЧАЙКОВСКОГО

УДК 78.071.1:781.6.082.101.2

Опера П. И. Чайковского «Орлеанская дева» не принадлежит к популярным произведениям композитора, ставится она крайне редко, а в музыковедческой литературе для неё отведено место в ряду сочинений далеко не первого порядка. Сложившейся ситуацией обусловлено и отсутствие интереса к её изучению. Настоящим приговором звучит оценка оперы в последнем академическом труде по истории русской музыки, принадлежащая перу Ю. В. Келдыша: «В целом “Орлеанская дева”, несмотря на ряд удачных драматически выразительных моментов ... получилась произведением неровным, художественно противоречивым. Большие ансамбли с хором в первом действии, в финалах второго и третьего действий, наконец, завершающая оперу картина ... казни оклеветанной Иоанны написаны мастерски ... но не производят того впечатления, на которое рассчитывал Чайковский»¹. Между тем, при внимательном знакомстве с оперой, с высказываниями о ней автора, а также с особенностями сценической судьбы первых её постановок, имевших бурный успех, возникает вопрос о справедливости подобного отношения.

Единственная опера Чайковского на инациональный исторический сюжет, она явилась исключительной также и по типу главной героини (святой), и по характеру конфликта, и по жанровому синтезу. В последнем – наряду с традиционной для композитора лирико-драматической основой и новой героико-патриотической линией с опорой на «большую французскую оперу» – важную роль приобрели черты мистерии.

Важное свидетельство сознательной ориентации на мистериальный прообраз даёт уже либретто оперы, написанное самим композитором, к рассмотрению которого и мы и обратимся.

«Орлеанская дева», как известно, была создана во время, когда в личной судьбе и творческой эволюции Чайковского произошли события, имевшие огромное значение для его человеческого и художественного самосознания. Пережитый в 1878 году тяжелейший душевный кризис вызвал у композитора «потребность в молитве» и обращение к осмыслению рели-

гиозных тем и образов. Об этом свидетельствуют как его письма, так и творчество. Вскоре после завершения оперы «Евгений Онегин» и Четвёртой симфонии, Чайковский принимается за создание Литургии – первого опыта работы в сфере духовной музыки. Следующей в этом ряду становится «Орлеанская дева», также ещё находящаяся в зоне поиска ответов на поставленные кризисом вопросы и потребовавшая от композитора радикального переосмысления взгляда на оперу в целом.

Прежде чем приступить к созданию либретто, композитор освоил широкий круг литературных, музыкальных и исторических источников. Из всего многообразия материала в качестве основы он выбрал трагедию Ф. Шиллера «Орлеанская дева», которая была доступна ему в переводе В. А. Жуковского². Вторым по важности источником для композитора стала драма Ж. Барбье³, степень влияния которой на либретто «Орлеанской девы» нам предстоит оценить, равно как и проанализировать работу композитора с текстом Жуковского.

Перевод «Орлеанской девы» Шиллера явился одним из первых крупных историософских произведений поэта, которому сам он придавал серьёзное значение. В исследованиях о Жуковском традиционной стала характеристика произведения как патриотической трагедии о национально-освободительной борьбе, связи его проблематики с социально-историческими реалиями России первой четверти XIX века⁴. Однако для нас более важен другой акцент: «Идея истории как мистерии, идея монарха-помазанника и образ богоизбранной героини-спасительницы оказались поданы читателям “Орлеанской девы” в том историческом и ментальном контексте, для которого такого рода идеи были естественны и органичны. Вместе с тем, не менее значимы размышления о монархической власти и о взаимоотношении с ней народа (монарх и его народ, нация и её отец)»⁵.

Соотнося сказанное с либретто Чайковского, отметим, что композитор не стремился наследовать полный спектр идей поэта. Тем не менее, мистериальность, которой подсвечено практически каждое событие сюжета, а также тема богоизбранности главной героини становятся важными смыслообразующими компонентами литературного текста Чайковского.

Особая установка художественного сознания поэта, проявляющего надсобытийные идеи сквозь события сюжета, оказалась необычайно близкой и композитору. Результаты сравнения текста поэмы Жуковского и либретто Чайковского убеждают в том, что данный принцип применялся композитором сознательно и последовательно. Чайковский не ограничился лишь сокращением текста первоисточника, но обильно дополнил редуцированный текст Жуковского фрагментами собственного сочинения – от краткой фразы до развёрнутой сцены. При анализе работы композитора над либретто мы ограничимся выявлением наиболее значимых по объёму и драматургической роли сцен и эпизодов, связанных с раскрытием образа главной героини.

Обратимся к рассмотрению важнейших сольных номеров в партии Иоанны. Её ария из I акта (№ 7) содержит фрагменты, введённые композитором в текст первоисточника⁶. В основе арии – монолог Иоанны из пролога «Орлеанской девы» Жуковского. Однако Чайковский предваряет сольный номер речитативом, который рисует страх и страдание героини, осознающей тяжесть предназначенного ей подвига. Эпизод сходного содержания он вводит и в репризу арии (с какой целью?). На первый взгляд, выражение мучительных сомнений, душевной тоски пастушки из Домреми, которой предстоит свершение великих подвигов, указывает на стремление композитора к психологической правдивости сцены. Действительно, благодаря введению этих эпизодов оперная Иоанна вызывает искреннее сочувствие и сопереживание несравненно большей силы, чем героиня Жуковского, которая легко расстаётся с родными местами, с радостью повинувшись велению вышних сил. Однако если внимательно рассмотреть лексический состав и драматургию текстов Чайковского, то оказывается, что их введение обусловлено не только требованиями реализма в раскрытии душевного мира героини.

Открывается речитатив утверждением «Да, час настал! Должна повиноваться небесному велению Иоанна», которое может быть воспринято как констатация того, что наступило время исполнения священной миссии героини. Настораживает лишь первая фраза, которая воспринимается как некая лексема, восходящая к текстам Священного Писания. Анализ случаев употребления этого выражения в четырёх Евангелиях позволяет выяснить, что оно связано с темой искупительных страданий и смерти Спасителя, а также с эсхатологическими образами всеобщего воскресения. В наиболее близком к оперному варианту виде данная идиома употребляется в повествовании о Гефсиманской молитве: «Се, приближися час» (Мф. 26:45), «Прииде час» (Мк. 14:41; Ин. 17:1). Это наблюдение позволяет сделать предположение о влиянии евангельского сюжета о последней молитве Христа на смысловое построение ситуации, в которой оказывается героиня оперы Чайковского. Для выяснения пра-

вочности гипотезы продолжим сравнение. Композитор рисует душевное состояние героини, вкладывая в её уста такие фразы: «Но отчего закрался в душу страх? Мучительно и больно ноет сердце!». Не менее выразительно прямое обращение к Творцу: «Боже! Тебе моё открыто сердце! Оно тоскует, оно страдает!», помещённое перед репризой арии. Соотнесение этих текстов с евангельским повествованием выявляет наличие в нём сходных фраз, характеризующих глубину человеческих страданий Спасителя, провидящему око Которого открыт весь ужас предстоящего пути искупления: «...начат скорбети и тужити... при- скорбна есть душа Моя до смерти» (Мф. 26:37-38), «И начат ужасатися и тужити...» (Мк. 14: 33).

Сходство текста Чайковского с евангельским прообразом усиливается в финале I действия, который становится органичным продолжением арии Иоанны. «О, горе, о, терзанье! Мне тяжело, мне страшно!» (ц. 1). Далее следует фраза, которая напрямую апеллирует к ключевому эпизоду сцены в Гефсимании – к молению о чаше. «Боже, оставь меня в моей смиренной доле!» – эта реплика Иоанны открывает серию высказываний, введённых композитором, появление которых следует логике развёртывания Гефсиманской молитвы. В обращении к небесным силам, возникающем непосредственно после сцены с ангелами, Чайковский помещает фразу, ещё более близкую к евангельскому тексту: «Пусть горькая минует чаша / меня, склонённую во прах!» (ц. 70). В заключительной молитве к ангелам появляется и закономерный смысловой итог Гефсиманского прообраза – «Пусть воля Господа свершится!».

Отсюда можно сделать вывод, что композитор, используя узнаваемую лексику, связанную с конкретным евангельским образом, преследует цель соотнесения сюжетного события оперы с «модельным» событием Священной истории. Это заставляет совершенно по-иному воспринимать сценическую ситуацию в опере. Согласно естественной логике, Иоанну терзает страх перед величественной неизвестностью. Забегая вперёд, укажем на рассказ Иоанны из II действия, в котором содержится прямая речь Пречистой Девы, взятая из драмы Жуковского: «Узнай меня, восстань, иди от стада; Господь тебя к иному призывает. Возьми моё святое знамя, меч мой опояшь и им неустрашимо рази врагов народа моего...». Обращение к евангельской модели, перемещая смысловые акценты, сообщает сцене поразительную онтологическую и психологическую глубину. В этом свете переживания Иоанны обретают иной характер. Подобно всезнанию Сына Божьего, она обладает предчувствием того, что, вступая на крестный путь, никогда более не вернётся не только в родные поля, но и в этот мир вообще. Важно и введение Чайковским отсутствующего у Жуковского хора Ангелов, воодушевляющих героиню, который усиливает создаваемый композитором сакральный контекст. Реплики

хора восходят к прямой речи Бога, данной в монологе Иоанны из пролога «Орлеанской девы» Жуковского. Упоминание о небесных силах, участвующих в сцене в Гефсиманском саду, содержится в повествовании от Марка: «Явился же Ему ангел с небесе, укрепляя Его» (Мк. 22:43). Предстоящий подвиг и его «цена» сближают Иоанну с Подвигоположником, укрупняя образ героини оперы Чайковского, возвышая её до уровня святости. Кроме того, образ Гефсиманской молитвы актуализирует такие ключевые для оперы понятия, как жертва, страдание, искупление, победа над смертью, которые внедряют в исторический сюжет оперы черты мистерии спасения.

Сохраняется ли сакральная «подсветка» образа Иоанны в сценах, где на первый план выходит её внутренний конфликт между священным долгом и земными чувствами? Центральными в его раскрытии являются Сцена и дуэт из I картины III действия (№ 17), построенные на материале текста Жуковского⁷. Чайковский существенно сокращает первоисточник, благодаря чему из текста партии Иоанны исчезает тема ропота на свой жребий⁸. Иоанна Чайковского не обвиняет никого, кроме себя, что сообщает её высказываниям общий покаянный тон. Экспрессия сокращения о преступлении запрета усиливается Чайковским-либреттистом путём введения восклицаний Иоанны, обращённых к Богу: «О Боже мой зачем, ах зачем за меч воинственный ...», «О Боже мой, погибла я!», «О Боже, защити меня!» (ц. 210, 490, 320). Это свидетельствует о важности показа не только душевных, но и духовных переживаний героини. Перелом, связанный с обострением внутреннего конфликта Иоанны, переносится композитором в семантическое поле таких христианских понятий, как искушение, грех, покаяние, искупление, благодаря чему типичный оперный конфликт чувства и долга получает в либретто религиозно-духовную трактовку.

В соотношении с религиозными смыслами, которыми насыщает композитор либретто оперы, предстоит рассмотреть и первую картину IV действия, которая тем более показательна, что её текст практически полностью принадлежит Чайковскому. Из «Орлеанской девы» Жуковского взята лишь одна строфа: «Как! Мне любовью пылать? Я клятву страшную нарушу? Я смертному дерзну отдать Творцу обещанную душу?» (ц. 60). Следующее за этой репликой сольное высказывание Иоанны с текстом Чайковского разрабатывает этот мотив в лирико-психологическом ключе, переводя действие в область душевных переживаний. Лексика партии Иоанны в данном эпизоде напрямую переключается с либретто «интимных, но сильных драм» композитора: «И неотступно образ милый преследует меня», «Не убежать от страсти роковой» (ц. 80).

Судьбоносным моментом, надстраивающим над сюжетным действием внесобытийный уровень, становится вторжение в любовный дуэт хора Ангелов.

В тексте либретто наглядно разведены реальный и сакральный пласты. Партия Лионеля содержит косвенную характеристику внешнего поведения Иоанны и происходящих на сцене событий: «Но что с тобой? Куда ты устремила свой взор блуждающий?», «Что слышу я? Так! Я не заблуждаюсь, враг близко, это он!». Сакральный план, представленный хором Ангелов, вводит новое пророчество, относящееся к судьбе Иоанны, но сформулированное в обобщённых выражениях, относящихся к духовному пути: «Свой грех ты искупить должна терпением, не бойся мук, страданье быстротечно, и плен, и смерть терпи как искупление, блаженство ждёт тебя на небесах!».

Итак, ключевыми образами пророчества оказываются «терпение, страдание, искупление», что напрямую связано с образом мученичества и небесного блаженства как результата искупления. Иоанна демонстрирует покорность воле Провидения, направляющей к спасению, в следующем за сценой с Ангелами дуэте с Лионелем: «Мне небо истину вещало: борьбы уж нет в душе моей, судьба мой путь мне указала, и покориться должно ей»; «Порывы страстного волнения велит Господь мне победить, Его нарушу ли веления, могу ли душу загубить?» (ц. 260). Партии героев Чайковский строит на противостоянии различных аксиологических позиций. Если высшей ценностью для Иоанны является покорное исполнение воли Творца, то Лионель во главу угла ставит земную любовь. Его кредо: «Нет, нужно жить и чашу страсти до дна глубокого испить». Так Чайковский-либреттист превращает любовный дуэт в конфликтный поединок героев, выражающий борьбу Божественного и земного, высшего предназначения, избранничества – и несовместимого с ним наслаждения земной любовью.

Обратим особое внимание и на то, что такая драматургия лирической сцены весьма необычна для композитора – создателя психологической драмы. Её цель – показать процесс обретения героиней присущего ей до искушения статуса избранницы Божией. Концептуальная новизна I картины IV действия может быть оценена в ещё большей степени при сопоставлении с её первоначальным вариантом. В письме к Н. Ф. фон Мекк, излагая план своей новой оперы, композитор пишет: «Действие IV. Картина 1... Она происходит в лесу. Лионель преследует бегущую от него Иоанну. Он влюбился в неё. Когда она проклинает и гонит его ... он, чтобы отомстить, предаёт её в руки англичан»⁹. Эта мелодраматическая сцена, конечно же, значительно уступает по содержательной глубине её окончательному варианту. Вернёмся к его рассмотрению.

Верный характерному для мистерии принципу «пророчество–свершение», композитор вводит сцену с англичанами, результатом которой становится «плен» Иоанны и «смерть» Лионеля. Драматургическая роль этого краткого эпизода – в мотивировке

финальной сцены. Тем самым в сцене казни, реализующей предвестие ангелов и венчающей оперу, героиня обретает новое качество богоизбранности – её призвание спасительницы Родины уступает место призванию к мученическому подвигу, посылаемому ей Провидением не для наказания, но для искупления.

Решение финала оперы как сцены казни Иоанны на костре заимствовано из драмы Барбье, который, аналогично Чайковскому, трактует смерть Иоанны в свете мученического подвига. Вместе с тем Чайковский вводит несколько «семантически отягощённых» слов, означающих ещё более высокую ступень восприятия происходящего и сообщающих действию надсобытийную глубину. Исполненное душевной муки обращение к пастору «Святой отец! О поддержке меня, мне страшно!», отсутствующее у Барбье, на наш взгляд, восходит к словам Спасителя на Кресте: «Боже мой, Боже мой, почто мя оставил еси!» (Мк. 15:34). Последняя молитва Иоанны «Господь, прими меня в Твою обитель», также введённая Чайковским, перекликается с предсмертным возгласом Христа «Отче, в руке Твои предаю дух Мой». Ещё одним элементом, «маркирующим» евангельскую ситуацию, становится слово «Свершилось» в партии хора народа и солдат, которое, согласно повествованию евангелиста Иоанна, отмечает завершение крестного подвига Христа (Ин. 19:30). Таким образом, Чайковский наделяет героиню чертами Искупителя человечества и трактует её святость в характерном

для русской культуры типе *imitatio Christi*, завершая сотериологическую мистерию образом небесной награды, символизированном хором Ангелов «Приди в обитель светлую Господню».

Обобщая сказанное, можно сформулировать основные принципы работы Чайковского – либреттиста «Орлеанской девы». Композитор выбирает те сцены из произведений Жуковского и Барбье, которые наиболее соответствуют его восприятию Иоанны как святой. Кроме того, Чайковский усиливает религиозную «подсветку» образа Иоанны за счёт введения сцен, апеллирующих к евангельским ситуациям и образам. Всё это способствует восприятию Иоанны как мистериальной героини, находящейся в непрерывном общении с высшими силами, взаимоотношения с которыми – через сценический образ хора ангелов и через молитвы, составляющие существенную часть текста её партии, – становятся событиями сюжета, объектом рассмотрения и существенной частью концепции либреттиста.

Стремление композитора к реализации духовных смыслов путём введения внесюжетного плана драматургии, многообразно реализованного в тексте, а также использование композиционного приёма «от пророчества к свершению», приводят к модификации жанра либретто. Оно перестаёт быть традиционной основой психологической драмы или национальной исторической трагедии, но насыщается чертами христианской сотериологической мистерии, что реализовано и в музыкальной драматургии оперы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ История русской музыки. в 10 т. Т. 8. 70 – 80-е годы XIX века. Ч. 2. – М.: Музыка, 1994. – С. 166–167.

² Жуковский В. А. Орлеанская дева // Жуковский В. А. Сочинения. – М.: Гос. изд-во худ. лит., 1954.

³ Barbier J. Jeanne d'Arc. Drame en 5 actes et en vers par l'Abbé Henri Darbelit; Musique de Ch. Gounod. – Paris, s. a.

⁴ См.: Лебедева О. Б. В. А. Жуковский – переводчик «Орлеанской девы» Ф. Шиллера (к проблеме русской романтической драмы) // Проблемы метода и жанра. – Томск, 1982. – Вып. 8; Мухина С. Л. «Орлеанская дева» Жуковского и проблема народности // Проблемы эстетики и творчества романтиков. – Калинин, 1982.

⁵ Киселёва Л. «Орлеанская дева» Жуковского как национальная трагедия [Электронный ресурс]. – URL.: www.utoronto.ca/tsq/18/kiseleva18.shtml.

⁶ Здесь и далее номера и цифры даны по изданию: Чайковский П. Орлеанская дева [Ноты]: опера в 4 д., 6 к. – Клавир. – Л.: Музыка, 1979.

⁷ 10 и 11 явления III-го действия и монолог Иоанны из 1 явления IV-го действия.

⁸ «Я паша в уединении / Стадо родины моей ... / Бурный путь мне указала Ты, / В дом царей меня ввела; / Но лишь гибель мне послала Ты... / Я ль сама то избрала?»

⁹ Чайковский – Мекк. Clagens. 10/22 января 1879 // Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Т. 1. – М., 1934.

Макарова Антонина Леонидовна

аспирантка кафедры истории музыки
Уральской государственной консерватории
им. М. П. Мусоргского

