

В книге впервые исследована проблема христианской веры как гуманитарной ценности в трагедийной литературно-музыкальной интерпретации Г. Берлиозом «Фауста» Гёте. Целью работы явилось обнаружение нового истолкования композитором неверия как зла, ведущего к осуждению и гибели человека – в свете новой романтической поэтики, нового мышления Берлиоза. Рассмотрены христианское содержание «Пасхальных песнопений» из светской кантаты для голосов, смешанного хора и симфонического оркестра «Восемь сцен из "Фауста" Гёте» (1828 – 1829); программа, музыкальная драматургия, особенности музыкального языка произведения, написанного в оригинальном вокально-симфоническом жанре «драматической легенды», – «Осуждение Фауста». В исследовании ораториальной трилогии "Детство Христа" автор обращает внимание на жанровые признаки (оратории, старинной мистерии, симфонии и др.) синтетической музыкальной формы, на особенности драматургии и музыкального языка рассматриваемого сочинения Берлиоза для реконструкции процесса формирования и воплощения художественного замысла. Целью автора является истолкование вокально-симфонической концепции произведения.

Оратории Берлиоза



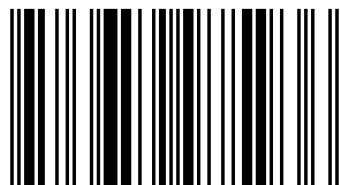
Валентина Владимировна Азарова

Фундаментальные концепты христианства в произведениях Г. Берлиоза

"Осуждение Фауста". "Детство Христа"



Доктор искусствоведения, профессор
Кафедры органа, клавесина и карильона
Факультета искусств Санкт-Петербургского
государственного университета.
Исследователь проблем истории
французского музыкального театра.
Преподаватель истории зарубежной музыки,
методологии научных исследований в
гуманитарной сфере, истории оперного
театра.



978-3-659-97593-6

Азарова

LAP
LAMBERT
Academic Publishing

Валентина Владимировна Азарова

**Фундаментальные концепты христианства в произведениях Г.
Берлиоза**

Валентина Владимировна Азарова

**Фундаментальные концепты
христианства в произведениях Г.
Берлиоза**

"Осуждение Фауста". "Детство Христа"

LAP LAMBERT Academic Publishing RU

Impressum / Выходные данные

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle in diesem Buch genannten Marken und Produktnamen unterliegen warenzeichen-, marken- oder patentrechtlichem Schutz bzw. sind Warenzeichen oder eingetragene Warenzeichen der jeweiligen Inhaber. Die Wiedergabe von Marken, Produktnamen, Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen u.s.w. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutzgesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Библиографическая информация, изданная Немецкой Национальной Библиотекой. Немецкая Национальная Библиотека включает данную публикацию в Немецкий Книжный Каталог; с подробными библиографическими данными можно ознакомиться в Интернете по адресу <http://dnb.d-nb.de>.

Любые названия марок и брендов, упомянутые в этой книге, принадлежат торговой марке, бренду или запатентованы и являются брендами соответствующих правообладателей. Использование названий брендов, названий товаров, торговых марок, описаний товаров, общих имён, и т.д. даже без точного упоминания в этой работе не является основанием того, что данные названия можно считать незарегистрированными под каким-либо брендом и не защищены законом о брендах и их можно использовать всем без ограничений.

Coverbild / Изображение на обложке предоставлено: www.ingimage.com

Verlag / Издатель:

LAP LAMBERT Academic Publishing

ist ein Imprint der / является торговой маркой

OmniScriptum GmbH & Co. KG

Bahnhofstraße 28, 66111 Saarbrücken, Deutschland / Германия

Email / электронная почта: info@omniscryptum.com

Herstellung: siehe letzte Seite /

Напечатано: см. последнюю страницу

ISBN: 978-3-659-97593-6

Copyright © Валентина Владимировна Азарова

Copyright © 2016 OmniScriptum GmbH & Co. KG

Alle Rechte vorbehalten. / Все права защищены. Saarbrücken 2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава 1. Драматическая легенда Г. Берлиоза «Осуждение Фауста»	3
О христианской вере в литературе и искусстве раннего французского романтизма	3
О христианской вере в творчестве Ф. Р. де Шатобриана	15
Музыкальный романтизм Г. Берлиоза: годы творческого формирования.....	21
Перевод «Фауста» Гёте. О синкретизме веры в творчестве Жерара де Нерваля	27
«Восемь сцен из «Фауста» Гёте» Г. Берлиоза (1828-1829)	29
Легенда о докторе Фаусте.....	34
История создания Г. Берлиозом драматической легенды «Осуждение Фауста».	
Либретто.....	36
Особенности художественного замысла Г. Берлиоза.....	41
Композиторская интерпретация литературного первоисточника	42
Структура, синтез жанровых элементов, музыкальная драматургия «Осуждения	
Фауста»	43
Пасхальный гимн	46
Литания	52
Эпилог	56
Эпизод «На небе» (хор серафимов перед престолом Всевышнего), Эпилог.....	57
Апофеоз Маргариты.....	60
Литература.....	64
Глава 2. Ораториальная трилогия Г. Берлиоза «Детство Христа».....	69
Об истоках художественного замысла «Детства Христа»	73
Из истории создания ораториальной трилогии Г. Берлиоза «Детство Христа».....	75
Либретто Берлиоза как синтез элементов духовного и светского содержания	83
Синтез жанровых элементов в художественной концепции ораториальной	
трилогии	84
Драматургические функции Рассказчика в ораториальной трилогии.....	85
Часть I. Композиция. Особенности музыкальной драматургии	85
Часть I. «Сон Ирода». Первый вокально-симфонический раздел с солирующей	
партией Рассказчика	89
Музыкальная характеристика образа Св. Иосифа-плотника в дуэте у яслей в	
Вифлееме	107

Часть II. «Бегство в Египет». Композиция. Особенности музыкальной драматургии	114
Увертюра	115
Сюжет «Поклонение пастухов».....	119
Сюжет «Бегство в Египет» в изобразительном искусстве	121
«Прощание пастухов со Святым Семейством»	122
«Хор пастухов». Композиция; связь с основной идеей художественной концепции ораториальной трилогии.....	123
«Отдых Святого Семейства». Фундаментальные образы. Психологическая интерпретация событий. Второй вокально-симфонический раздел с солирующей партией Рассказчика	127
Часть III «Приход в Саис». Композиция. Особенности музыкальной драматургии.....	135
Третий вокально-симфонический раздел с солирующей партией Рассказчика	138
Сцена 3 (Эпилог). Четвертый вокально-симфонический раздел с солирующей партией Рассказчика	148
Литература.....	157

Глава 1. Драматическая легенда Г. Берлиоза «Осуждение Фауста»

«... смерть художника, у которого нет
веры и у которого вместе с тем не хватает
силы и стоицизма,
чтобы не верить...»

(Р. Роллан. «Берлиоз»)

«... его детская вера всегда дремала в нем»

(Теодор-Валенси. «Берлиоз»)

О христианской вере в литературе и искусстве раннего французского романтизма

Возникновение раннего романтизма во французской литературе совпало с периодом бурных социально-политических преобразований 1800-1814 годов. Новая поэтика запечатлела художественные особенности мировоззрения целого поколения писателей: Ж. де Сталь, Э. де Сенанкура, Ф. Шатобриана, А. де Ламартина, Жорж Санд, Б. Констан, А. де Виньи, Ш. Нодье, раннего В. Гюго. Центральным объектом романтического искусства является современный человек, переживающий последствия революции 1789 – 1794 годов.¹ Антропоцентризм как всеобъемлющая эстетическая константа романтизма отразился в произведениях французских поэтов и писателей, находившихся в оппозиции к любым формам социального деспотизма. Интерпретация реальной жизни сквозь призму ее восприятия моло-

¹ Результатами этой революции стали низвержение провозглашенных революцией общественных идеалов свободы, равенства и братства; проявления революционного терроризма; после крушения Первой Республики – установление диктатуры Наполеона I и в итоге – искажение освободительной программы революции, смыслом которой была борьба за счастье и социальное благополучие всех народов.

дым человеком («молодежное» переживание действительности в послереволюционной Франции первых десятилетий XIX века) исследована филологом и литературоведом Л. Г. Андреевым в статье «Двалика свободы». [1, с. 3-18]. Описание характера молодого героя, сталкивающегося с экзистенциальными проблемами, лежит в основе содержания художественных произведений: «На передний план искусства выдвинулась личность исключительная, сосредоточившая в себе поистине необъятные возможности, ставшая перед необходимостью решения кардинальных вопросов человеческого существования. Освободившись от жесткой социальной регламентации, романтический герой самостоятельно, в своем драматическом личном опыте определяет нормы социального поведения, отношение свободы и морали, свободы и необходимости». [1, с. 4]. В романе Ш. Нодье «Жан Сбогар» ученым рассмотрен комплекс идей «романтического свободомыслия»: «Жаждавший свободы герой искал "свободную страну" и нашел ее за непроходимыми скалами, отделившими "дикий" край от цивилизации, от несвободного общества», – отмечал Л. Г. Андреев.

[1, с. 5].

Для романтической поэтики характерен дерзновенный характер суждений (мечтаний) героев о "свободе полной": гражданской и свободе веры: «свободное волеизъявление того чувствительного, сильного, разумного создания, которое бог создал по образу и подобию своему. Человек богу уподобляется – и на его роль, его "ремесло" претендует, не желая знать границ своему "волеизъявлению". Поэтому он бунтует, бунтует против всего и вся, против самой жизни, поскольку она основана на "взаимном обязательстве", превращена в "общественный долг", в "правило", установленное без участия данной личности.

Личность бунтующая желает установить свои "правила"», – резюмировал автор статьи. [1, с. 6]. Невозможность осуществления «полной свободы» приводит молодого человека к пониманию несовершенства мира, в котором часто недостижимо и счастье любви. Диапазон проблем романтической поэтики включает различные интерпретации темы любви: от неясных грез и предчувствий любви до горестных разочарований в любви и ее утраты.² Судьбы романтических героев нередко сравнивают со звеньями бесконечной цепи человеческих трагедий.

Поиск молодым героем истины, смысла жизни связан с необходимостью осмысления философско-религиозных проблем: смерти / бессмертия души, существования Бога, утверждения / отрицания христианской веры. Так, в Записной книжке Лотарио («Жан Сбогар») легендарный герой горестно восклицает: «Если б сердце мое могло уверовать... Боже всемогущий, сжалясь надо мной!». [1, с.108]. Острое переживание несчастья привело протестовавшего против жизни человека к молитве. Связанные с психологической константой веры художественные описания чувств, мыслей и поступков героя включают мотивы томления человеческой души; страдая от безверия (душевного опустошения), человек стремится к смерти. Ф. Лист рассмотрел психологическое состояние байроновского Чайлд Гарольда: одинокий скиталец «не в состоянии испить из того источника – и в этом найти облегчение, – который способен утолить любую жажду и всякой душе предлагает отраду...». Великий композитор-романтик считал веру вершиной стремлений человека и человечества. [2, с. 329]. Утверждение христианских ценностей находится в ряду новых идей развития

² Невозможность любви делает бессмысленным существование Вертера – главного героя романа в письмах И. В. Гёте «Страдания юного Вертера» (1774).

романтического художественного мышления. Выразителем исключительных чувств «странника на лоне волшебной природы, пребывающего во власти жгучей скорби», носителем никогда не смолкающего беспокойства и разочарования духа в литературе XIX века является Байрон. Ф. Лист, тем не менее, утверждал, что неоспоримое право называться первым из романтических героев принадлежит Рене, герою одноименной повести Ф. Р. де Шатобриана, «и не только в силу своего первородства»; из исповеди Рене читатель узнает о его спасении от гибели благодаря христианской вере.

Тематика романтизма сложна возможностью ее разветвления по отдельным линиям, которые можно рассматривать как единицы общей структуры; определенным темам соответствуют характерные для романтизма художественные образы. На переднем плане романтического искусства находятся темы, содержащие противоречие между событиями реальной жизни и миром грез, который создает художник; суть названного явления выражает термин «двоемирие». Раздвоенность между действительностью и мечтой побуждает героя к бегству от современной действительности, и он отправляется в путешествие по экзотическим странам, либо – в сферу чистого вымысла или, например, в прошлое.

В романтической поэтике особое значение имеет автобиографическая исповедь художника. «Исповедальность – обязательный признак романтической литературы, всегда обнажающей души героев, раскрепощающей их в прямом и откровенном разговоре», – отметил Л. Г. Андреев. [1, с. 4]. Особое место здесь принадлежит описаниям исторически отдаленных реалий: событий эпохи Средних веков, готической архитектуры, старинных поэтических текстов, криптографических надписей. «Романтический

историзм часто принимал форму ностальгического отождествления своего времени с прошлой эпохой», – отметил С. Н. Зенкин. [3, с. 13].

Неотъемлемым аспектом романтической поэтики является тщательно продуманное описание природы: пейзажей с изображением морской стихии, горных отрогов, диких ущелий, бурных водопадов. Это «не просто фон, не просто место действия, природа аккомпанирует герою, настраивает его на определенное состояние и реализует его в своих чертах <...> В прекрасном этом крае душа «царит над временем и пространством». Романтическая природа помогает абсолютизировать романтического героя, слить его со стихиями, придать ему масштаб вселенский – только таким масштабом можно измерять бури, которые бушуют в сердцах героев романа», – так определил Л. Г. Андреев функции описаний природы в романтических повествованиях. [1, с. 5].

В художественном рассмотрении характеров романтических героев отмечаются чувства, душевные порывы; анализ эмоционально-психологических состояний здесь важнее, чем действия. В монологе молодого человека слышатся стоны его разбитого сердца, в нем ощутимы различные эмоциональные оттенки. Сквозь призму психологических состояний героя читатель узнает о противоречивых мотивах его поступков и действий. «Выбор героя не падает более на существа, которые, благодаря своим необыкновенным добродетелям, могут сиять в качестве идеала. Нет, современный герой, напротив, зачастую является представителем редчайших, в исключительной степени ненормальных и человеческому сердцу весьма чуждых склонностей. Тщательнейшим и подробнейшим образом рисуется здесь, как эти последние зарождаются в нем, как в языках пламени вздымаются они до самого неба и как ярким огнем освещают

изломанное и разбитое сердце», – писал Ф. Лист в статье «Берлиоз и его симфония "Гарольд"». [2, с. 312].

Эволюция мировоззрения ранних французских романтиков обобщила опыт осмысления нравственных проблем современности; постепенное утверждение чувства глубокого разочарования в человеке, понимание трагического перелома в сознании современников французской революции 1789 – 1794 годов – тех, кто еще недавно готов был приветствовать победу светлого будущего. Скорь о человеке и человечестве, осознавшем недостижимость установления совершенного социального строя и потерявшем веру в прогресс, получила определение «мировая скорь». «Мировая скорь» романтиков выразила обобщенное переживание сокрушительного удара, обрушившегося на чувство нравственного достоинства человека; размышления о мере его нравственной ответственности приобрели особую актуальность.

Переосмысление центрального положения доктрины французских энциклопедистов – тезиса о главенствующей роли разума – послужило импульсом к возникновению аклассических тенденций в мировоззрении французских филологов и мыслителей; отрицание разума привело к разрушению системы классицистского искусства в начале 1820-х годов. В творчестве французских писателей-романтиков периода Реставрации (1815 – 1830) отражены новые социально-политические, гражданские и духовные мотивы «полевешего романтизма»; христианские корни Европы дали новые всходы во французской духовной жизни и культуре. Проблема веры / неверия героя вошла в содержание современной литературы и искусства; романтическая поэтика сформулирована в обращении поэтов и писателей к идеям, образам и символам христианства.

К программным сочинениям раннего французского романтизма принадлежит книга Ж. де Сталь «О литературе в ее связи с общественными установлениями» (1800), в которой автор утверждает существование взаимосвязи и параллельного развития общественных законов, морали, веры и литературы: «...я убеждена, что христианство в период его утверждения было совершенно необходимо для развития цивилизации <...> христианские рассуждения, к какой бы области знаний их ни прилагали, способствовали развитию способностей ума к наукам, метафизике и нравственной философии <...> Религия призывала [людей] не бояться страданий и смерти ради защиты веры...», – утверждает автор. [4, с.375].

На рубеже 1820 – 1830-х годов происходило обновление идей и принципов романтизма во французском искусстве. В основе художественного анализа эмоциональной и интеллектуальной жизни современного героя произведений второго поколения французских писателей-романтиков оставался принцип «двоемирия», служивший отправной точкой формирования психологических концепций в литературе и искусстве. Отворачиваясь от реальной действительности, романтический герой погружался в мир мечты, в другую жизнь, которая раскрывалась в повествовании как мир жизни духовной. Художественному обобщению подлежат раскрытые автором аспекты эмоционального, интеллектуального и духовного опыта романтического героя. Разочарование в жизни, неверие – актуальные проблемы романтического искусства, допускающие как обобщенно духовное, так и полемически заостренное художественное воплощение.

Галерея литературных портретов создает представление о художественном менталитете современников эпохи рубежа 1820-

1830-х годов. К «детям века» – сочинениям и образам Шатобриана (Атала и Рене), Сенанкура (Оберман), Б. Констана (Адольф), Ш. Нодье (Жан Сбогар), Ламартина и Виньи, Гюго и Жорж Санд, Мюссе и Готье, отразившим атмосферу романтической эпохи и художественное видение картины мира в пределах целой эпохи, – добавился переведенный на французский язык «Фауст» Гёте. Противоречивый образ Фауста был воспринят художниками французского романтизма как концентрация человеческих стремлений к запредельности.

Сложившиеся художественные формы и поэтика литературного романтизма опередили его утверждение в архитектуре, скульптуре и живописи. Внутри литературного романтизма 1830-х годов возникли элементы нового мироощущения – реализма, который утвердился в конце 1840-х – начале 1850-х годов как один из определяющих компонентов духовной жизни Франции и оказывал воздействие на многих романтиков. Взаимодействие с академическими нормами классицизма и дидактизмом эпохи Просвещения, а также с реализмом – отличительная особенность литературной школы французского романтизма.

Влияние классицизма наиболее заметно во французской архитектуре и скульптуре первой половины XIX века. Многочисленны примеры работ в стиле директории, в стиле ампир как разновидностях классицизма в архитектуре. Исследователи И. Н. Михайлова и Е. Г. Петраш привели убедительные примеры работ зодчих, представляющих основные направления французской архитектуры, скульптуры и живописи. Это Ж. Шальгрэн, Луи-Жозеф Дюк (1802 – 1879), Ж. Лакарне, Лабаррон, Леба, Пойе, Фонтен, Балгар, Селлерье, Герши, Эжен Эмманюэль Виолле-ле-Дюк (1814 –

1879). Не менее прославленные имена мастеров, связанные с традицией классицизма, представляют французскую скульптуру первой половины XIX века: Пьер-Жан-Давид д'Анже (1788 – 1856), Антуан-Огюстен Прео (1809 – 1879), Франсуа Рюд (1784 – 1825), Антуан-Дени Шодэ (1763 – 1810), Жан-Жак Прадье (1792 – 1852), А. Канова, Роллан Картелье, Раме, Лемо. [5, с. 260 – 364]. Какие работы названных авторов можно считать классическими? «Я охотно назвал бы классическими все уравновешенные произведения – те, которые удовлетворяют наш ум не только четкостью, или грандиозностью, или остротой изображения чувств и обликов, но и логической стройностью, единством, словом, всеми качествами, которые усиливают впечатление, приводя к простоте», – писал Э. Делакруа. [6, с. 164].

Авторитетный английский историк искусства Джон Рескин (1819 – 1900) отметил, что большая часть чисто дидактического искусства является отражением христианской веры: «Но ум, заблуждающийся в вере, не отличающийся смирением в горе и в своем упрямстве жаждущий более точного и убедительного ощущения Божества, постарается дополнить или, вернее, сузить свое понимание <...> В большей части творений христианского искусства отсутствует сознательная идея о существовании изображаемого», – размышлял далее ученый. [7, с.97, 103]. В лекции об отношении искусства к религии Дж. Рескин рассуждал о чувствах, под впечатлением которых находится человеческий разум «в представлениях о духовном бытии»: христианская нравственность «была, есть и всегда будет врожденным побуждением в сердцах всех цивилизованных людей, столь же верным и неизменным, как их внешняя видимая форма, и которая получает от религии надежду и блаженство». [7, с. 87].

К романтической школе французской живописи XIX века принадлежат Антуан Гро, Жан-Огюстен-Доминик Энгр, Теодор Жерико, Орас Верне, Эжен Делакруа, Теодор Шассерио; к реалистическому направлению относится искусство Оноре Домье, Жана-Франсуа Милле и Гюстава Курбе. Представление о новой логике художественного мышления во французском изобразительном искусстве рубежа 1820 – 1830-х годов связано, в первую очередь, с именем выдающегося художника романтической эпохи – Эжена Делакруа (1798 – 1863). Разнообразны виды и жанры искусства, в которых работал Делакруа: портреты, картины на литературные и исторические сюжеты, натюрморты, акварели, жанровые полотна, декоративные росписи.

Э. Делакруа был авторитетным теоретиком искусства; его статьи, письма и дневники содержат не только профессиональные размышления о технике живописи (о композиции, об особенностях изучения природы, об изображении природы, о модели и др.), но и проницательные суждения о недостатках современного академического искусства. Своеобразной константой теоретических работ Делакруа является его мысль о необходимости выразить в живописи свою душу. Делакруа исследовал, как изменяется цвет в зависимости от вида освещения, как взаимодействуют цвета. Теория цвета Делакруа создавалась в процессе размышлений о том, как выразить на полотне мир психологических переживаний, эмоций человека, и донести до зрителя содержание художественного замысла произведения: «В искусстве особенно надо обладать очень глубоким чувством, чтобы сохранить оригинальность мысли, вопреки привычкам, к которым даже талант всегда чувствует непреодолимую

склонность скатиться». [6, с. 169]. К раннему периоду творчества художника относится цикл рисунков и литографий к «Фаусту» Гёте.

Первый перевод «Фауста» на французский язык (1828) был выполнен литератором Фредериком А.-А. Штапфером (1802 – 1892). «Делакруа немедленно взялся его иллюстрировать», – отметил автор жизнеописания художника Ф. Жюллиан.³ [8, с. 68]. Композицию семнадцати литографий Э. Делакруа справедливо сравнивают с офортами Ф. Гойи «Капричос». Издатель Мотт, по словам художника, «имел неосторожность издать эти литографии с текстом, который повредил продаже, так же как необычность характера иллюстраций; на них было даже сделано несколько карикатур, и я был окончательно причислен к корифеям *школы безобразного*. Все же Жерар, хотя он и академик, отозвался с похвалой о нескольких рисунках, особенно *в кабачке*». [6, с. 141]. Биограф художника отметил, что в литографиях к «Фаусту» не оставлен без внимания «ни один из доспехов романтизма: тут и черепа, и песочные часы, и алебарды, и кубки; от иных леденеет в жилах кровь – ни дать ни взять "Гаспар из тьмы"». ⁴ В них звучат отголоски распространенных среди молодых художников жутковатых острот и богохульных шуточек». [8, с. 69].

В 1828 году во французском журнале «Искусство и древность» (Т. IV, вып. 2) была опубликована заметка «"Фауст". Трагедия Гёте», в которой содержалась высокая оценка немецким поэтом и мыслителем перевода Штапфера и искусства Делакруа. [9, с. 618]. «Хотя эта

³ 17 литографий Э. Делакруа не были единственными иллюстрациями к «Фаусту» Гёте. Гравюры к произведению Гёте ранее создали немецкие художники Мориц Рещи (1779 – 1857) и Петер Корнелиус (1783 – 1867). По признанию Делакруа, относящемуся к 1821 году, он был поражен искусством Рещи.

⁴ «Гаспар из Тьмы» («Ночной Гаспар») – цикл стихотворений в прозе выдающегося французского писателя Алоизиуса Бертрана, опубликованный в 1842 г.

драматическая поэма, по сути, возникает из сумрачной стихии и разыгрывается в многообразной, но исполненной страхов обстановке, однако французский язык, который всему придает веселую легкость, облегчает созерцание и понимание, делает ее значительно более ясной и обозримой <...> тем более замечательно, что художник настолько сблизился с этим произведением в том его первоначальном духе, что именно так воспринял все его сумрачные исходные особенности, и беспокойно стремительного героя сопровождает столь же беспокойный карандаш. Господин Делакруа – живописец, наделенный бесспорным талантом <...> [он] видимо, чувствует себя как дома в этом диковинном произведении, между небом и землей, между возможным и невозможным, между самым грубым и самым нежным, между всеми противоречиями», – писал Гёте.⁵ [9, с. 540, 618].

С появлением образа Фауста, на протяжении нескольких веков служившего вестником свершающихся переворотов в морали, искусстве и культуре, изменилась логика романтической художественной мысли. Противоречивая, «запредельная» фаустовская личность сделалась причастной к одной из основных тенденций развития французского «высокого» романтизма; эта тенденция была определена А. В. Карельским как «апология духовности». [10, с.143]. В содержание романтического искусства вошла фаустовская тема; основной ее задачей стало рассмотрение жизненного пути (судьбы) человека и человечества, оставшегося без духовного измерения и стремящегося к обретению утраченной духовности.

⁵ О похвалах Гёте в адрес французского издания трагедии «Фауст» также известно из его бесед с Эккерманом в Веймаре (1829).

О христианской вере в творчестве Ф. Р. де Шатобриана

Значительное влияние на формирование французского и европейского романтизма оказал известный мыслитель, писатель, историк и политический деятель Франсуа Рене де Шатобриан (1768-1848), литературные труды и эстетические взгляды которого являются достоянием французской культуры.⁶ Авторитетный литератор Г. Лансон отметил, что Шатобриана единогласно признавали своим учителем поэты и писатели XIX – первой половины XX веков: «от Санд до Лоти и от Готье до Ренана». [11, с. 530]. Т. Готье всесторонне охарактеризовал значение Шатобриана в истории французской литературы, отметив его роль инициатора духовного возрождения, развеявшего антирелигиозные заблуждения в культурном пространстве Франции: «Он реставрировал готический собор, вновь открыл скрытое могущество природы, дал название современной меланхолии <...> Шатобриан – подлинный творец художественного стиля, который придет к расцвету в творчестве второго поколения французских писателей XIX века, а именно – у Флобера». [11, с. 530].

С начала 1800-х годов Шатобриан призывал современников к глубокому пониманию духовных ценностей христианства в противовес атеизму века Просвещения и революционной эпохи 1789 – 1794 годов; литературные труды философов-просветителей и события французской революции содействовали переосмыслению и изменению функционирования концепта веры в сознании французов. Центральная мировоззренческая позиция Шатобриана выражена в его

⁶ Творчество Шатобриана исследовал выдающийся французский критик Шарль-Огюстен Сент-Бёв (1804 – 1869) в книге «Шатобриан и его литературная группа в период Империи» (1861).

словах: «Я убежденный христианин, и величайшим гениям земли не поколебать моей веры». [12, с. 590]. Согласно характеристике литературоведа А. В. Карельского, атмосферу периода написания «Гения христианства» – основного произведения Шатобриана – характеризовали «грубый гедонизм Директории» и «раболепие Империи». Основной предмет творчества Шатобриана – психология «сына века». ⁷ Рене – главный герой одноименной повести, находящийся во власти «неопределенных страстей» (*du vague des passions*), был свидетелем революционного крушения гуманистических идеалов; с того времени Рене страдает от неверия и пребывает в состоянии меланхолии: «В «Рене» я изобразил болезнь моего века», – признавал Шатобриан. [13, с. 140].

«Гений христианства» (1802) состоит из четырех Частей. В книге изложены «Догматы и доктрины» христианства (часть 1); Принципы христианской поэтики (часть 2); «Изящные искусства и литература», суждения о влиянии христианства на музыку и другие искусства (скульптуру, архитектуру) и науки, выступающие «доказательствами божественного всемогущества» (часть 3); основные события истории христианства (часть 4).

Анализ творчества Мильтона, Тассо, Расина привел Шатобриана к выводу о могуществе христианских идей, способствовавших яркому воплощению характеров в их произведениях. «Христианская религия так счастливо устроена, что сама является поэзией, ибо характеры ее приближаются к прекрасному идеалу», – отмечал Шатобриан. [14,

⁷ Повесть «Рене» (1802) вошла в Книгу 5 «Гения христианства»; писатель также включил в трактат повесть «Атала» (1801), ранее изданную отдельной книгой. Ключевые произведения романтической эпохи позднее получили определение «дети века». В связи с этим, примечательно название романа А. де Мюссе «Исповедь сына века» (1836).

с. 128]. От изображений красоты природы писатель переходил к утверждению могущества Бога. Проследившая связи христианства с историей культуры и цивилизации, Шатобриан писал: «Христианство, можно сказать, двойственно по своей сути: занимаясь природой духовного существа, оно одновременно занимается нашей собственной природой, тайны Божества соседствуют в нем с тайнами человеческого сердца, открывая истинного Бога, оно открывает и подлинного человека <...> христианская религия – это божественный ветер, надувающий паруса добродетели и вызывающий бури совести, смятенной пороком». [4, с. 392-393]. В философско-теологическом трактате утверждается основополагающее значение христианской религии для расцвета искусства и науки. Автор «Гения христианства» проявил глубокое сострадание к современникам французской революции и послереволюционных политических и идеологических коллизий, нуждающимся в утешении и вере. Писатель-моралист, утверждающий «нравственную философию», Шатобриан был убежден, что укрепление католического духа обновит современную общественную жизнь и поможет «восстановить разрушенную веру». [12, с. 595].

В известном труде «Хроника русского» А. И. Тургенева, постоянного посетителя салона мадам Рекамье с 1825 года, приведены подробные описания его личных встреч и бесед с Шатобрианом в период значительного обострения общественной борьбы во время Реставрации.⁸ Считая несправедливостью судьбы должностную отставку и уход с политической арены крупнейшего политика и

⁸ «Хроника русского» и Дневники выдающегося литератора, представителя эпистолярного жанра, близкого друга Пушкина Александра Ивановича Тургенева (1784 – 1845), содержат около ста упоминаний имени Шатобриана, с которым автора «Хроники» связывали литературные и общественные интересы.

мыслителя (Шатобриана), А. И. Тургенев подчеркнул важное значение в духовной атмосфере Франции блестящей мысли Шатобриана, выраженной «с правосудием историка, с высоким беспристрастием христианина». [15, сс.181, 492, 513, 619]. А. И. Тургенев засвидетельствовал высокий уровень интереса, с которым встречали современники появление новых трудов Шатобриана, сравнимого с великими Тацитом и Боссюэ. Книгу Шатобриана о Веронском конгрессе и испанской войне современники называли «великим трудом». [15, с. 151]. «Культурный атташе передовой России на Западе» (так М. П. Алексеев назвал А. И. Тургенева) упоминал также о новой книге Шатобриана «Исторические этюды» («Etudes au discours historiques sur la chute de l'empire romain ... suivies d'une analyse raisonnée de l'histoire de France», 1831) как политически актуальной в связи с общественной значимостью доктрины Гизо, поскольку в эпоху Реставрации доктринерство являлось «наиболее влиятельным оппозиционным течением французской интеллигенции».⁹ [15, с.456, 457, 510]. Интеллектуальное движение доктринерства, как одно из ярких проявлений французской общественной мысли, отразило накаленную атмосферу общественных разногласий в эпоху Реставрации; политические волнения и разногласия усилились, когда с разрушением цензурных заслонов Империи во Францию стали проникать современные произведения, знакомящие читателей с идеологическими процессами за границей.¹⁰

⁹ После падения министерского кабинета доктринеров во главе с Гизо (1836) лидирующее положение во французской государственной политике занял известный общественный деятель и писатель-историк, автор «Истории французской революции», Л. А. Тьер.

¹⁰ В исследовании «Французская романтическая историография (1815-1830)» Б. Г. Реизов исследовал общественную природу борьбы научной мысли и отметил, что

Страницы воспоминаний А. И. Тургенева, посвященные Шатобриану, передают особую атмосферу почтительного восхищения со стороны французской интеллигенции, окружавшую прославленного писателя в последние годы его жизни. Так, А. И. Тургеневым воссозданы факты одного события, произошедшего 16 марта 1845 года: Шатобриан впервые увидел скульптурное изображение на мраморе сцены из его романа «Мученики», созданного тремя десятилетиями ранее (1809), выставленное в салоне мадам Рекамье («лесное аббатство»); тогда же состоялось и концертное исполнение музыки с текстом из названного романа. Фрагменты оперы *Сумодосée* молодого композитора И. Михаэли исполняла итальянская певица Эжени Гарсия в сопровождении французского арфиста Поле; стихотворное переложение 24-й главы романа «Мученики» было сделано французским историком Pitre-Chevalier, как и Шатобриан, уроженцем Бретани (Сент-Мало). [15, сс. 274-276]. Глубока и искренна была признательность Шатобриана и других гостей к мадам Рекамье за ее множественные проявления «бессмертной дружбы», благодаря которым она останется в памяти современников: «Шатобриан сидел еще в своих креслах, перед мрамором, гением его одушевленным, умиленный и восторженный произведениями поэта и компониста, им же вдохновенных; сколько блаженных минут доставила ему дружба! Как оживлен, укреплен ею старец, переживший царей и царства, коих лелеял и громил, но не дружбу, для коей сохранил улыбку признательности. Все подходили к старцу с приветливым словом», – писал А. И. Тургенев. [15, с. 276].

крупные историки 1820-х годов – Гизо, Тьер, Барант – целиком отделились государственной деятельности и надолго прекратили литературную работу. [16, с.128-132], [15, с.457]. Философия доктрины «во многих отношения определила методологию французской романтической историографии», – резюмировал ученый.

О значении христианства для современной эпохи идет речь в романах Шатобриана «Мученики» (1809), «Жизнь Рансе» (1844), в «Исторических этюдах» (1831), а также в фундаментальном автобиографическом труде «Замогильные записки» (начало 1810-х – 1848/49), повествующем о личной жизни писателя и жизни революционной и послереволюционной Европы. В 4 часть (Кн. 44) «Замогильных записок» Шатобриан включил суждения об обществе будущего и о вселенском значении христианства: «...человек, чуждый христианству, вообразить его (будущее) не в силах <...> Христианство – самая философическая и самая разумная оценка Бога и творения; оно объемлет три великих закона вселенной: закон божественный, закон нравственный и закон политический; закон божественный – единство Бога в трех ипостасях; закон нравственный – милосердие, закон политический – свобода, равенство, братство». [12, с. 592]. Итоговой в творчестве писателя является мысль: «Христианство, неколебимое в своих догматах, подвижно в своей мудрости; перемены в нем объемлют перемены всемирные». [12, с. 593].

Апология веры в творчестве Шатобриана вызывала понимание его современников, осмыслявших проблемы духовной жизни Франции; известный политический деятель и писатель Л. А. Тьер публично выразил солидарность со словами литератора Л. М. Фонтана, написавшего о главном сочинении Шатобриана: «"Гений христианства" будет жить, так как он тесно связан с достопамятной эпохой, он будет жить, подобно тому как фризы на мраморе памятника живут до тех пор, пока живет то здание, на котором они созданы».

Музыкальный романтизм Г. Берлиоза: годы творческого формирования

Литературный романтизм на рубеже 1820-1830-х годов достиг высокого расцвета во Франции, последовавшей за Англией и Германией. «"Французская муза" является штаб-квартирой романтиков», – утверждал современный литературный критик Э. Дешан. [4, с. 418]. По сравнению с романтизмом литературным, более позднее утверждение французского музыкального романтизма, связанное с творческой и музыкально-критической деятельностью Г. Берлиоза на протяжении 1830-х годов, является аксиомой, как и факт влияния на музыкальный романтизм современных литературных манифестов, а также признанных шедевров европейских поэтов и драматургов, в первую очередь – Байрона, Шекспира и Гёте.¹¹ «Паломничество Чайльд Гарольда» и «Манфред» Байрона, «Макбет», «Гамлет», «Ромео и Джульетта», «Король Лир» Шекспира, «Страдания молодого Вертера» Гёте обнаруживали новое видение мира и человека. В этих произведениях поэты и драматурги показали не только противоречивые поступки «героев, погруженных в стихию» (Ю. М. Лотман), но по-новому раскрыли область бурных чувств и сложных психологических состояний человека, мир странствий его души.

Творчество и разносторонняя музыкальная деятельность Гектора Берлиоза (1803 – 1869) – яркого выразителя эстетических и творческих принципов музыкального романтизма во Франции – развивалось в условиях непрерывной общественно-политической

¹¹ Интерес к шедеврам европейской драматургии, пробудившийся у Берлиоза в самом начале творческого пути, привел к появлению программной симфонии «Гарольд в Италии» (по Байрону, 1834), драматической симфонии «Ромео и Джульетта» (1839), оперы «Беатриче и Бенедикт» (по Шекспиру, 1862) и драматической легенды «Осуждение Фауста» (по Гёте, 1846).

борьбы и связанных с ней перемен в духовной и культурной жизни страны. Композитор был современником смены форм государственной власти во времена Наполеона Бонапарта (Первая империя, 1804 – 1814), Реставрации (1815 – 1830), Июльской монархии (1830 – 1848), Второй республики (1848 – 1851) и Второй империи (1851 – 1870). Берлиоз – носитель нового музыкально-поэтического сознания – был, по определению Ж. Комбарье, «больше, чем музыкант-романтик; он был непосредственным воплощением романтизма». [17, с. 63]. Р. Роллан утверждал: «Он не музыкант, он – сама музыка. Он не повелевает своим демоном, он поистине сам находится в его власти». [18, с. 37].

Годы ранней юности (1810 – 1814), предшествовавшие периоду творческого формирования Г. Берлиоза, прошли в Кот-Сент-Андре – небольшом городе провинции Дофине. Биограф Берлиоза А. Бошо указал на то, что в шестилетнем возрасте будущий композитор был помещен в духовную школу; эта школа им была оставлена в 1811 году. [19, с. 807]. Доктор Луи Берлиоз – верный традициям ультрароялист, «видный врач, любивший литературу» (Теодор-Валенси), взял на себя труд общеобразовательных занятий с сыном. [19, с. 28]. Луи Берлиоз познакомил будущего композитора с древними языками, с образцами античной поэзии и начальными сведениями о географии.¹² [20, с. 10]. Исследователь Теодор-Валенси отметил, что мать композитора была ревностной католичкой; в Мемуарах (Гл. I) Берлиоз писал: «Мне нет необходимости говорить,

¹² «Энеида» Вергилия – любимого из классических авторов – спустя многие годы составит сюжетную основу оперной дилогии Берлиоза «Троянцы» (1858). Античность, преломленная сквозь призму традиций французского классицизма XVII века (Ж. Расин), для Берлиоза и его современников являлась национальным достоянием.

что я был воспитан в римско-католической, апостолической вере». [19, с.25].

Творческое формирование начинающего композитора приобрело интенсивный характер с ноября 1821 года, когда молодой бакалавр, приехавший в Париж, поступил в Медицинскую школу. Занятия медициной и курсы экспериментального электричества под руководством известного ученого-физика Жозефа Луи Гей-Люссака вскоре были прекращены ради самостоятельного изучения оперных партитур Глюка в библиотеке парижской консерватории. В Мемуарах Берлиоз описал непреходящее восхищение музыкой «Орфея», отдельные фрагменты нотного издания которого им были обнаружены еще дома, в библиотеке отца. К сочинениям Глюка, в то время не ставившиеся в Оперу, Берлиоз «инстинктивно чувствовал уже глубокую страсть». Композитор вспоминал: «Я читал и перечитывал партитуры Глюка, переписывал и заучивал их наизусть; из-за них я потерял сон, забывал о пище и питье; я ими бредил». [19, с. 49].

Став постоянным посетителем парижских музыкальных театров («Фейдо», Опера), Берлиоз с увлечением постигал особенности оперного мастерства последователей Глюка – Э. Н. Мегюля («Стратоника», 1792) и А. Сальери («Данаиды», 1784). Диапазон произведений, с музыкой которых познакомился Берлиоз, постоянно расширялся; вскоре он открыл для себя имя Л. Персьюи (1769 – 1819), автора балета «Нина, или Безумная от любви». 22 августа 1822 г., «после томительного ожидания», Берлиоз услышал в Оперу «Ифигению в Тавриде» Глюка. Музыка этого произведения вызвала сильнейшие переживания: «Колени дрожали, зубы стучали, голова кружилась, я едва держался на ногах...». [20, с.14]. По воспоминаниям Берлиоза, после того случая у него возникло решение сочинить

крупное произведение – кантату в сопровождении большого оркестра по поэме Мильвуа «Арабский конь»; за кантатой последовали трехголосный канон и другие произведения. [19, с. 49].

В 1823 году Берлиоз стал частным учеником выдающегося композитора и музыкального деятеля, члена Института, профессора парижской консерватории Жана Франсуа Лесюэра (1763 – 1837), признавшего гениальность молодого музыканта; в 1827 году он был зачислен в Королевскую школу музыки (консерваторию), в класс композиции Лесюэра; по контрапункту и фуге Берлиоз учился у опытного, профессионально одаренного педагога А. Рейхи (1770 – 1836). Несколько раз Берлиоз делал попытки принять участие в конкурсе на Римскую премию: в 1826 г. его постигла неудача. В 1828 г. ему была присуждена вторая премия, в 1829 г. вновь случилась неудача; в 1830 г. он получил Большую Римскую премию за кантату «Сарданапал» по трагедии Байрона и картине Делакруа.

С особым вниманием начинающий музыкант отнесся к открытию мира симфонической музыки Бетховена. Симфонизм Бетховена определил направление творческого развития Берлиоза. Если в Австрии и Германии симфония утвердилась в качестве ведущего музыкального жанра классицистской эпохи, то во французской музыке первенство в иерархии жанров принадлежало музыкальному театру (опере и балету). Концерты солирующих исполнителей с симфоническим оркестром вызывали большой общественный интерес во Франции, однако музыкальный театр продолжал оставаться в центре внимания французских композиторов первой половины XIX

века. Названный факт был отмечен Берлиозом, который в 1823 году стал осваивать профессию музыкального критика.¹³

Молодой Берлиоз освобождался от традиционных форм композиторского мышления, стремясь к созданию крупных симфонических форм на основе литературной программы и театральной образности, к новому синтезу жанровых элементов. После Торжественной мессы (1824), исполненной в парижской церкви Сен-Рош (1825) и работы над оперой «Тайные судьбы» (1826-1828) Берлиоз начал работу над драматической фантазией на тему «Бури» Шекспира для хора, оркестра и фортепиано, предназначенной для театральной сцены.¹⁴ Р. Шуман писал в статье, посвященной Берлиозу: «Выбор сюжетов, которые вдохновляют Берлиоза, уже сам по себе может быть назван гениальным. <...> Берлиоз требует понимания таких вещей, о каких никто до него не говорил». [21, с.185].

В творческом формировании Берлиоза решающая роль принадлежала современной французской литературе. В мемуарах композитора, начало написания которых, как известно, относится к периоду 21 марта – 10 апреля 1848 года, содержится примечание: «Большинство произведений, которыми я тогда восхищался, были запрещены папской цензурой». [19, с. 217]. Произведения Э. де Сенанкура, Ш. Нодье, Б. Констан, А. де Ламенне, А. де Мюссе и В. Гюго пробуждали у современников понимание безысходности идеальных устремлений и действий современного романтического героя.

¹³ Музыкально-публицистическая и критическая деятельность Берлиоза продолжалась до 1863 года.

¹⁴ «Буря» была исполнена 7 ноября 1830 г. в театре парижской Оперы.

В конце 1820-х годов «вызывавшим поклонение всех юных романтиков» (Теодор-Валенси) было творчество Франсуа Рене де Шатобриана – мастера, который очаровал современников «поэзией своего воображения и лиризмом стиля» (Г. Лансон). [11, с. 529]. Открытие Берлиозом творчества Шатобриана произошло неожиданно, «как натываются на чудо <...> Гектор узнал в нем себя, свою душу – трепетную и мечтательную, объятую лихорадочным жаром восторженного лиризма и образами, озаренными вспышками молний. Его охватывает трепет, а перед затуманенным взором, где-то вдали, за чертой обманчивой действительности, разворачиваются волшебные сцены. И вот он бежит от самого себя, бежит, так как ему нечем дышать. И на распростертых крыльях Шатобриана, среди волнующих радостей он преследует изменчивое таинственное облако, неутомимо жаждущее пространства, стремится за горделивой рекой, которая раскрывает перед притихшими долинами свой капризный нрав и опьянение неисчерпаемой любовью к странствиям», – писал Теодор-Валенси. [20, с.15]. Идеи и образы Шатобриана нашли отклик в творческом сознании молодого Берлиоза; лирико-поэтическое мироощущение композитора в соединении с личным, индивидуальным стремлением к духовности привело к новым музыкальным открытиям.

Первые концертные выступления Берлиоза в Париже вызвали неприятие академической художественно-интеллектуальной и музыкальной среды. Идеи Берлиоза не соответствовали установленным законам и правилам искусства, которым следовали современные музыканты: композиторы Дж. Мейербер, Г. Спонтини, Ф. А. Буальдьё, Дж. Россини, Л. Керубини и дирижеры Габенек, Жирар. У Берлиоза, в свою очередь, бурную неприязнь пробуждали

музыкальный стиль, «условные и застывшие формы» мышления (гармония, оркестровка) итальянских композиторов, «воспринятые затем некоторыми французскими композиторами». [19, с. 288]. Негодование Берлиоза вызывала «плоская и жалкая рифмованная проза школы Скриба». Композитор обдумывал театральный проект, в центре которого должен был находиться образ современного героя.

Перевод «Фауста» Гёте. О синкретизме веры в творчестве Жерара де Нерваля

К 1828 году относится первое чтение Берлиозом «Фауста» Гёте в переводе на французский язык Жерара де Нерваля (1808 – 1855), отмеченное композитором в Мемуарах как одно из замечательных событий его жизни: «Эта чудная книга меня захватила с самого начала; я с нею не расставался и читал ее непрерывно: за столом, в театре, на улице, всюду <...> Этот перевод в прозе содержал несколько стихотворных отрывков, песен, гимнов и проч. Я поддался искушению переложить их на музыку», – вспоминал Берлиоз. [19, с.158]. Композитор обратил внимание на то, что в переводе «Фауста» Гёте молодым Жераром (Жерар Лабрюни – настоящая фамилия писателя) отчасти преодолена французская традиция переводить поэтические тексты прозой. Стихотворные фрагменты перевода «Фауста» ярко свидетельствовали о незаурядном литературном таланте будущего автора сонетов «Христос на Масличной горе», стихотворных циклов «Химеры», «Оделетты», биографий известных масонов (Калиостро, Жак Казот), книг «Путешествие на Восток», «Иллюминаты», «Дочери огня», повести «Аврелия», статей и заметок на религиозно-философские темы.

Крупнейший мастер французского романтизма, Нерваль был «самым немецким» из французских поэтов; Гейне являлся «как бы зеркальным отражением его собственной творческой личности», – отметила Н. А. Жирмунская. [22, с. 221]. Проницательная характеристика творчества Нерваля содержится в статье исследователя С. Н. Зенкина «Жерар де Нерваль – испытатель культуры».¹⁵ [3, с.3]. Новая поэтика, романтическое мышление Нерваля и других французских писателей (Т. Готье, А. Мюссе, А. Вьиньи) приводили к утверждению духовности в творчестве. Особое внимание Ж. де Нерваль уделил вере: примечательна его неканоническая интерпретация евангельской темы «Христос в Гефсиманском саду». [22, с. 236]. Развивая мысль об универсализме веры, Нерваль создал ряд произведений, соединяющих элементы эзотеризма, романтического мессианства, спиритуалистического христианского культа и элементы языческих верований. В текстах его романов и повестей, связанных с погружением в мир восточных верований, присутствуют образы всеобъемлющей мистической любви и космоса / хаоса. Соединение разнородных элементов веры в художественной концепции одного произведения определен филологом Н. А. Жирмунской как характерный признак «сомнения в теодицее». [22, с. 235]. Вместе с тем, «Нерваль не был ортодоксом ни в какой-либо религии, ни в какой-либо ереси». <...> Нерваль – человек культуры, а не религии, и его благочестивые намерения все время ставятся под вопрос его религиозным синкретизмом», – отметил исследователь С. Н. Зенкин. [3, с. 33-34].

¹⁵ Речь идет о вступительной статье к книге «Ж. Нерваль. Мистические фрагменты».

В 1829 году 1 часть «Фауста» во французском переводе Жерара де Нерваля (третьем по счету) была прочитана и одобрена автором трагедии: «Гёте хвалил, как очень удачный, упомянутый выше перевод Жерара», – писал И. П. Эккерман. «По-немецки, – сказал он, – мне больше уже не хочется перечитывать *Фауста*, но в этом французском переводе он опять производит на меня впечатление и кажется свежим, новым и острым». [23, с. 332].

«Восемь сцен из «Фауста» Гёте» Г. Берлиоза (1828-1829)

Текст перевода Нерваля составил основу «Восьми сцен из «Фауста» Гёте» – раннего произведения Г. Берлиоза (1828 – 1829). Сочинение написано в жанре светской кантаты для голосов, смешанного хора и симфонического оркестра. [24]. Композитор избрал 8 эпизодов, в которых дана музыкальная интерпретация отдельных картин и образов, навеянных трагедией Гете. 1. Пасхальные песнопения. 2. Пение и танцы крестьян под липами. 3. Концерт сильфов. 4. Компания кутил, песня о крысе. 5. Песня Мефистофеля о блохе. 6. Фульский король: готическая песня. 7. Романс Маргариты, хор солдат. 8. Серенада Мефистофеля.

Каждая сцена предварена словесным эпиграфом из пьес Шекспира «Гамлет» (сцены 1, 4, 5, 6, 8) и «Ромео и Джульетта» (сцены 2, 3, 7). Сцены обрамлены ремарками, поясняющими место и характер действия; фразы действующих лиц имеют вид лаконичной программы. Так, сцена 1 «Пасхальные песнопения» завершается выписанной в партитуре ремаркой – словами Фауста: «Что за оглушительные звуки? Что за сила отнимает кубок от моих пересохших губ?» (перевод наш. – В. А.).

Сцена №1 «Пасхальные песнопения» (*Chants de la Fête de Pâques*) в виде эпиграфа содержит реплику Офелии («Силы небесные, воскресите его»), смысл которой соотносится с начальной фразой двух хоров ангелов («Христос воскрес!»). Текст либретто Ж. де Нерваля передает обобщенное смысловое и эмоциональное содержание таинства, связанного с переживанием праздника Воскресения Христа.

Развернутая хоровая сцена (№1) с участием двух хоров ангелов (*Choeurs d'Ange*) и хора учеников (*Choeur de Disciples*) исполняется в умеренном темпе *Religioso. Moderato*. В партитуре композитором предписан дифференцированный характер исполнения партий: хорам ангелов – *pp, очень нежно, в духе речитатива*; хору учеников – вполголоса (*sotto voce*). Религиозный и торжественный характер исполнения выдерживается на протяжении всей сцены.

Пример 1.

No.1 Chants de la Fête de Pâques
Op.61a. (Himmels genoss, Christus, Christus)

PASTOR
Voilà sans lâcher que je suis bon pasteur, je suis pasteur, je suis pasteur, etc avec une belle voix, et je le continue avec toute ma
belle voix, comme d'habitude à l'usage de tout le monde.
C'est pour le Seigneur le Seigneur, Dieu de Dieu et Dieu de Dieu.

Religieux, Modérato (♩=60)

Рис. 1. Г. Берлиоз «Восемь сцен из «Фауста» Гёте». «Пасхальные песнопения»

Начальная фраза в партии хоров ангелов *Christ est ressuscité* представляет собой четырехкратный унисонный повтор тона (с, квинта) с последовательным сокращением ритмических длительностей при переходе от долгих к кратким (преодоление ритмической инерции), с остановкой на продолжительном звучании тонического аккорда (*F-dur*). Поступенное движение верхних голосов на кварту ведет к разворачиванию унисона в полный четырехголосный тонический устой (сопрано, альты, тенора, басы). Символика числа, олицетворяющего четыре стороны креста Спасителя, присутствует в создании впечатляющего звукового образа Воскресения Христа. Динамический план звучания хоров (*pp*) соответствует представлению о великом пасхальном таинстве. После второго проведения начальной

фразы («Христос воскрес!») происходит полифоническое наложение партий одного из хоров ангелов и хора учеников. Увеличение состава хора учеников в партитуре отмечено ремаркой: «Хор более многочисленный, чем в начале произведения». Партия хора ангелов дублируется в партиях флейт и кларнетов; гармонические фигурации струнных инструментов дополнены арпеджио двух арф.

В среднем разделе сцены («Вы, осененные Его любовью, поднимайтесь!») унисон хора ангелов преобразуется в четырехголосное изложение; в сочетании с четырехголосием хора учеников звучание двух хоров, развивающееся на основе приема имитационного вступления голосов, достигает кульминации (*ff*). Краткий вокализ (сопрано) на фоне партий хора ангелов служит переходом к заключительному разделу рассматриваемой сцены. Два хора, основанные на свободном сочетании относительно самостоятельных голосов, развиваются параллельно, образуя автономные «планы действия» (В. Протопопов). «Прошедший строгую школу полифонии у А. Рейхи, Берлиоз в юности бунтовал против закостенелости академических форм полифонии, но восхищался творческим ее обновлением», – отметил исследователь. [25, с. 380].

В заключительном разделе сцены «Пасхальных песнопений», помимо варьирования тематических элементов в оркестровых партиях, внимание композитора сосредоточено на поддержании интонационной интенсивности тематических построений хоров и взаимодействии оркестрового и хорового пластов музыкальной ткани. В партии хора учеников (*Languissant ici-bas*) композитор включил речитативные трансформации интонаций из начальной фразы хора ангелов; развитие приводит к появлению протянутых аккордов, поддержанных квинтетом струнных инструментов и

В хоровой фактуре встречаются удвоения голосов, их различная направленность, приемы контрастно-тематических сочетаний хоровых партий; в оркестровом пласте музыкальной ткани преобладает варьирование тематических элементов. Так в творчестве Берлиоза утверждалась контрастно-тематическая разновидность полифонии, обусловленная принципом программности. В. Протопопов обратил внимание на новизну контрастных сочетаний тематических элементов в музыке композитора, оставившую заметный след в историческом развитии полифонического искусства. [25, с. 388]. «Пасхальные песнопения» из «Восьми сцен» содержат предпосылки формирования принципов композиции разнообразных синтетических форм Берлиоза, сочетающих имитационность и контрастность.

Спустя семнадцать лет музыкальный материал сцены «Пасхальные песнопения» из «Восьми сцен» получил последовательное подчинение драматургическим задачам в части II драматической легенды «Осуждение Фауста». Примечательно, что двадцатидевятилетний Берлиоз открыл последовательность «Восьми сцен из "Фауста" Гёте» изложением «Пасхальных песнопений» – константы веры, центрального концепта христианства. Проблема *веры* – *гуманитарной ценности* (А. А. Новиков) – составила основу содержания драматической легенды Берлиоза «Осуждение Фауста». ¹⁶

Легенда о докторе Фаусте

Легенды о союзе человека и дьявола известны со времен раннего христианства. Растущее влияние христианства на фоне синкретизма элементов языческих культов и магических практик западной и

¹⁶ «Вера как гуманитарная ценность (мировоззренческий и гносеологический аспекты)» – глава XXV А. А. Новикова в книге «Наука глазами гуманитария».

восточной традиций сформировало полярные представления: о Христе – как об источнике добра и света; о дьяволе – как об олицетворении зла и тьмы. Существование названной легенды в Средние века отмечено утверждением связанных с ней устойчивых сюжетных мотивов: отказа от христианской веры ради запретных земных наслаждений и мотива письменного договора, заключаемого дьяволом с человеком, соглашавшимся в обмен на земные блага отдать дьяволу свою душу.

В статье «История легенды о Фаусте» известный филолог В. М. Жирмунский привел примеры французских версий этой легенды в поэме Готье де Куэнси (XII в.), а также у трувера Рютбефа (XIII в.). [26, с. 264]. Рассмотрев распространение легенды о Фаусте, существующей на разных языках, исследователь сделал вывод: «О широкой популярности этой легенды на Западе свидетельствуют и другие ее литературные обработки на разных европейских языках, частые упоминания в проповедях и хрониках, а также многочисленные памятники средневекового искусства – церковные витражи, скульптуры, миниатюры». [26, с. 264]. Развитие поэтических образов легенды о союзе человека и дьявола проходило в рамках мировоззрения той или иной эпохи, «прикрепляясь нередко к историческим или современным, общеизвестным или частным именам». ¹⁷ [26, с. 265].

История о докторе Фаусте, народная баллада о нем, немецкая народная драма, народная кукольная комедия, лирические народные песни о Фаусте, а также народные книги Иоганна Шписа (1587),

¹⁷ Об Иоганне Фаусте – историческом лице, учившемся в Краковском университете, свидетельствовали современники; одним из них в период 1507 – 1540-х годов был Филипп Меланхтон, ученик и ближайший соратник Лютера.

Г. Р. Видмана (1599), И. Н. Пфитцера (1674) и «Верующий христианин» (1725) сохранили содержательные аспекты легенды как старейшей традиции повествования о докторе Фаусте. [26, с. 303]. Названные первоисточники рассказывают о проклятии вероотступников, которые осуждены на вечное заточение в аду (*damnatio*). [26, с. 52]. Фауст из Народной книги Шписа задает вопросы Мефистофелю: смиляется ли Господь над осужденными на адские муки? Смогут ли грешники вновь обрести милость и прощение Бога? Фауст получает ответ – НЕТ: «Ибо все те, кто обретается в аду, кого отринул господь, там навек останутся и пребудут в гневном господнем и немилости, там, где нет навсегда никакой надежды», – повествует легенда. [26, с. 53]. Мефистофель называет Фаусту его поступки, делающие невозможным прощение Бога: «Ты... отступился от своего создателя, который тебя сотворил, дал тебе язык, зрение и слух, чтобы ты разумел его волю и стремился к вечному блаженству. От него ты отрекся, ты употребил во зло дивный дар твоего разума, ты отказался от бога и от всех людей, и в этом тебе некого винить, как только свои дерзкие и гордые помыслы, ради которых ты потерял лучшее свое сокровище и драгоценность – царство божие». [26, с. 53].

История создания Г. Берлиозом драматической легенды «Осуждение Фауста». Либретто

Идеи, символы и образы христианства – неотъемлемая составляющая музыкального содержания, духовная сфера музыкальной драматургии программных вокально-симфонических произведений Берлиоза: драматической легенды в 4-х частях с

апофеозом «Осуждение Фауста» (Op. 24, 1845 – 1846) и ораториальной трилогии «Детство Христа» (Op. 25, 1853 – 1854).¹⁸

Музыкальное содержание «Восьми сцен из "Фауста" Гёте» послужило композитору исходным материалом для драматической легенды «Осуждение Фауста». ¹⁹ К началу создания партитуры, как отмечал Берлиоз в Мемуарах, план «Фауста» им был «давным-давно обдуман», предстояла большая работа над произведением грандиозного масштаба: «Отрывки из французского перевода "Фауста" Гёте, ... которые я намеревался использовать для моей новой партитуры, соответственно их отделив, а также две или три другие сцены, написанные по моим указаниям Гандонньером перед моим отъездом из Парижа, не составляли даже и шестой части всего этого произведения». [19, с. 561]. В «Осуждение Фауста» Берлиоз включил эпизоды, принадлежащие ко второй части трагедии Гёте: «Воззвание к природе», смерть Фауста, фрагмент Эпилога с хором демонов и осужденных («На земле»), апофеоз Маргариты.

Из писем и мемуаров Берлиоза известно, что работа над либретто и партитурой «Осуждения Фауста» проходила неравномерно, урывками, в промежутках между разъездами и концертами, во время путешествий по Германии (Силезия, Бреславль), Австрии, Чехии, Венгрии. Оригинал либретто был создан Ж. де Нервалем, Алмире Гандонньером и Г. Берлиозом. «Мерно покачиваясь в старой немецкой почтовой карете, я пробовал сочинять стихи,

¹⁸ Идеи христианства составляют основу музыкального содержания программных вокально-симфонических форм Р. Шумана (светская оратория «Сцены из «Фауста» Гёте», 1844 –1853) и Ф. Листа (оратория «Легенда о Святой Елизавете», 1857 – 1862; оратория «Христос», 1853 – 1866; оратория «Святой Станислав, Король Венгрии», 1896).

¹⁹ В Письме к Ж. д'Ортигу от 13 марта 1846 года композитор назвал это произведение «большой оперой» [27, с. 144]. Такое определение жанра Берлиоз применял вплоть до завершения работы над партитурой.

предназначенные для моей музыки. Я начал с обращения Фауста к природе, не стараясь ни переводить, ни подражать этому шедевру, но только вдохновиться им и извлечь из него ту музыкальную сущность, которая в нем содержится», – вспоминал Берлиоз. [19, с. 561]. В его Мемуарах отмечен факт сознательного отступления от плана изложения и точного текста первоисточника («Фауста» Гёте); [19, с. 563] также воссоздана творческая атмосфера 1846 года, в которой завершалась работа над произведением – как во время путешествий, так и по возвращении в Париж: «Стоило лишь начать – а дальше стихи, которых мне не доставало, рождались одновременно с приходившими в мою голову музыкальными мыслями, я написал свою партитуру с такой легкостью, какую я редко испытывал, работая над другими своими произведениями <...> Я не искал мыслей, они приходили сами, притом в порядке самом неожиданном. Когда был наконец завешен довольно подробный набросок всей партитуры, я принялся его обрабатывать, отделять различные его части, соединять и сшивать в одно целое со всем рвением и всем терпением, на какие я только был способен, а также заканчивать оркестровку, которая до сих пор была кое-где только намечена. Я считаю это произведение одним из лучших среди мною написанных», – резюмировал Берлиоз. [19, с. 564].

В либретто «Осуждения Фауста» обобщены аспекты многовековой традиции народной легенды о докторе Фаусте, согласно которой спасение Фауста невозможно. Можно предположить, что отсюда произошло оригинальное, литературно-повествовательное определение жанра, найденное композитором: «драматическая легенда». Основу композиторской интерпретации народной легенды составило современное осмысление итога поисков свободной

человеческой мысли. Герой Берлиоза Фауст, подобно героям Шатобриана, страдает от усталости и разочарования в жизни. Вера его слаба, и ее недостает, чтобы защитить и спасти Фауста. Любовь Фауста к Маргарите скоротечна; стремление Фауста спасти покинутую Маргариту из сострадания, запоздавшая вспышка его прежней любви и раскаяние привели к подписанию рокового договора: в обмен на обещание Мефистофеля освободить из рук палача Маргариту Фауст обязуется отдать Мефистофелю свою душу; обманутый Мефистофелем герой трагически погибает.

Для творчества Берлиоза характерна автопортретность образа художника, стоящего в центре его произведений; в тексте либретто «Осуждение Фауста» запечатлен психологический портрет современника композитора. В повествование драматической легенды Берлиоз включил ряд автобиографических аллюзий. Так, в Мемуарах (глава 40) описано поэтическое, музыкально-эстетическое переживание веры: «Я живу совершенно один <...> пою, верую в Бога. Исцеление». Композитор ощущал гармонию и полноту бытия, находясь вблизи морского побережья, в Ницце. [19, с. 204]. Биограф Берлиоза А. Бошо именует его «Берлиозом/Фаустом», который хотел бы возвратиться в мир гармонии и красоты – в тот мир, воспоминания о котором связаны с юношеской верой. Композитор включил в либретто слова доктора Фауста, характеризующие противоречивое переживание им веры на склоне лет: «Сердце, как дрожишь ты! / Стремись с пением святым ты к небесам. / Ко мне вернулась вера / И возвратила мне покой святой». И далее: «Увы! О песнь небес, зачем ты пробуждаешь / В душе остывшей жизнь? О дивная молитва, / Зачем колеблешь ты решение мое?» (здесь и далее – перевод Н. М. Спасского). [28, с. 5].

Глубокое волнение охватывает Фауста, созерцающего картины природы. Его стремление оказаться внутри всеобъемлющих стихий мироздания представлено в эпизоде «Обращения-воззвания к природе» (ч. IV): *Nature immense, impénétrable et fière! / Toi seule donne trêve à mon ennui sans fin!* («В тебе, в природе лишь, непроницаемой и гордой, / Я отдых нахожу от бесконечных мук!»). [28, с. 19]. В мир чувств главного героя проникает ощущение полноты бытия.

В IV часть «Осуждения Фауста» композитор включил автобиографический мотив из эпизода, так описанного в Мемуарах: «В одно прекрасное майское утро, в Кот-Сент-Андре, я сидел на лугу в тени высоких дубов <...> Поглощенный чтением, я все же был отвлечен нежным и печальным пением, раздававшимся над равниной через правильные промежутки времени. Невдалеке совершался крестный ход Вознесения, я слышал голоса крестьян, поющих "литании святых". В этом обычае обходить весной холмы и равнины, чтобы призвать небесное благословение на плоды земные, есть нечто поэтическое и трогательное, невыразимо меня волнующее. Процессия остановилась у подножия деревянного креста, украшенного листвою; я увидел, как люди преклонили колени, в то время как священник благословлял поля, затем они медленно пошли дальше, продолжая свое меланхолическое песнопение». [19, с. 253-254]. Мотив молитвы у придорожного креста выполняет смысловую и структурную функции в эпизоде «Скачка над бездной»: не желая испугать молящихся женщин и детей, Фауст призывает Мефистофеля усмирить адских коней. [28, с. 21]. Спеша на помощь погибающей Маргарите, Фауст все еще способен воспринимать циничные реплики Мефистофеля о ничтожности человеческого существования. Сострадание Фауста к судьбе Маргариты пришло слишком поздно, и герой оказался над

бездной ада. Его предсмертное состояние так охарактеризовано в эссе «Фауст» М. Юрсенар: «До момента смерти Фауст не очень отчетливо понимает, что с ним происходит, и это умственное помрачение спасает его, превращая в того, кем являемся все мы: в несчастного растерянного человека». [29, с. 536].

Особенности художественного замысла Г. Берлиоза

«Трактовка образа героя определила эстетический замысел произведения в целом», – отметила А. А. Хохловкина. [30, с. 370]. Об уникальности художественного замысла композитора свидетельствуют литературное определение жанра (от лат. *legendae* – «то, что надлежит прочесть»), особенности литературного языка (полиязычие), принципы музыкальной драматургии и формообразования. Полиязычие в «Осуждении Фауста» складывается из взаимодействия французского языка, латыни и мистифицированного языка, на котором, по мнению шведского мыслителя Э. Сведенборга, изъясняются демоны и осужденные (*les damnés*) – обитатели преисподней.²⁰ Жанровый синтез элементов оперы, балета, оратории и симфонии при ведущей роли литературно-поэтического текста (программы) – отличительная особенность композиторского замысла, музыкального содержания произведения.

Особенность художественного замысла композитора состоит в создании современного трагедийного литературно-музыкального истолкования христианской веры, в обнаружении неверия как зла, ведущего к гибели человека. Музыкально-театральное воплощение обобщенного образа зла отличается новизной; современный реализм

²⁰ Эммануил Сведенборг (1688 – 1772) – шведский теософ, христианский мистик.

этого образа в истолковании Шекспира, Гёте и Берлиоза выражен мыслью: зло, скрывающееся под маской добра, есть «часть той силы, что вечно хочет блага».

Проблема укрепления позиций христианства сохраняла актуальность в культурном пространстве Франции. «Слишком часто забывают, что независимый "Фауст" – произведение *чисто христианское по своему построению* (курсив наш: В.А.) <...> с теологической точки зрения человеческая природа не является воплощением зла изначально и, только уступив греху, становится таковой <...> Если бы путь к порогу Гретхен Фаусту указал ангел, их поцелуй принес бы обоим только счастье», – отметила М. Юрсенар. [29, с. 537, 538].

Психологическая константа веры определяет своеобразие художественного замысла произведения и особенности интерпретации Берлиозом судьбы главного героя, который осужден из-за сомнения в вере. В драматической легенде «Осуждение Фауста», как и в «Пасхальных песнопениях» из «Восьми сцен», вера – «особое достояние музыкального содержания», что обнаруживается на семантическом и структурном уровнях произведения.²¹

Композиторская интерпретация литературного первоисточника

Доминирующий смысловой мотив *damnation* (осуждение, гибель, проклятие) связан с событиями сцены XIX, части IV *Pandaemonium* и Эпилога («На земле»), повествующими о тайне смерти Фауста. Мотив гибели главного героя определяет специфику интерпретации Г. Берлиозом «Фауста» Гёте, отступление литературно-музыкальной

²¹ «Особое достояние музыкального содержания» – выражение исследователя В. Н. Холоповой.

концепции драматической легенды от смысла и структуры литературного первоисточника: трагедия гибели Фауста есть страшная тайна, скрытая в безднах ада.

Жанровая дефиниция Берлиоза «драматическая легенда с апофеозом» определяет семантическую и структурную функции двух заключительных разделов произведения: Эпилога, состоящего из двух эпизодов, и «Апофеоза Маргариты». Утверждение в разделе «Апофеоз Маргариты» веры и бессмертия спасенной любовью души Маргариты «достраивает» и завершает христианское содержание вокально-симфонической концепции, стягивая в единый узел все прежние выходы к ней («Пасхальный гимн» в части II и литания крестьян в части IV, а также эпизод «На небе» из Эпилога). Разделы партитуры, связанные с утверждением веры, образуют устойчивый смысловой стержень в композиции; эти разделы помещены в узловые точки развития действия. Музыкально-драматургическая сфера *осуждения и гибели Фауста* и противоположная по смыслу сфера *христианского мира* структурно уравновешены. Идеиные оппозиции (вера / неверие) в сочинении Берлиоза выявляются во взаимосвязи и противопоставлении ярких музыкально-театральных образов Фауста, Маргариты, Мефистофеля.

Структура, синтез жанровых элементов, музыкальная драматургия «Осуждения Фауста»

Партитура драматической легенды «Осуждение Фауста» состоит из четырех частей, разделенных на сцены и отдельные номера-эпизоды (всего – 19 сцен, включая Эпилог; 26 отдельных эпизодов, включая апофеоз Маргариты). В *часть I* вошли сцены I – III: Интродукция (1), Хор и крестьянская пляска (2) и Венгерский марш (3). *Часть II*

включает сцены IV – VIII, объединяющие 10 разнохарактерных номеров: Север Германии (4), Пасхальный гимн (5), Винный погреб Ауэрбаха (6), Песня Брандера (7), Фуга на тему песни Брандера (8), Песня Мефистофеля (9), Ария Мефистофеля (10), Хор гномов и сильфов (11), Балет сильфов (12), Финал. Хор солдат. Хор студентов (13). В *часть III* (сцены IX – XIV) входят 7 эпизодов: Allegro (14), Ария Фауста в комнате Маргариты (15), Баллада о Фульском короле (16), Заклинание Мефистофеля (17), Менуэт блуждающих огоньков (18), Речитатив и серенада Мефистофеля (19), Терцет и хор (20). *Часть IV* (сцены XV – XIX и Эпилог) включает 6 эпизодов: Романс Маргариты (21), Воззвание к природе (22), Речитатив и охота (23), Скачка над бездной (24). Пандемониум. Хор духов ада (25), Апофеоз Маргариты (26).

Чередование речитативов, сольных эпизодов, ансамблей, хоровых и массовых сцен (в том числе танцевальных, балетных сцен) составляет логически ясное драматургическое целое; тематические элементы вокальных и оркестровых партий обобщены в вокально-симфонической ткани произведения. Драматургические функции оркестра состоят в выполнении задач программно-изобразительного, «внешнего» характера, а также в развитии экспрессивно-психологического уровня содержания, связанного с раскрытием психологического подтекста происходящего. «Осуждение Фауста» обладает характерным для жанра оперы соотношением компонентов музыкальной драматургии (речитативов, сольных эпизодов, ансамблей и т.д.); композиционные функции и масштаб хоровых и массовых сцен в произведении соответствует критериям ораториального жанра. Согласно определению исследователя А. А. Хохловкиной, в «Осуждении Фауста» Берлиоз нашел новый

комплексный жанр, близкий романтической опере, в котором лирические, драматические, народно-жанровые, фантастические и описательные эпизоды сосуществуют в сложном взаимопроникновении и единстве. [30, с. 393].

Многоплановостью действия обусловлен многоуровневый характер сосуществования и взаимодействия различных сфер музыкальной драматургии (народно-жанровой, фантастической и др.). К основным сферам принадлежит: сфера христианского мира, сфера *damnation* и лирическая сфера любви Фауста и Маргариты. Сфера христианского мира сформирована четырьмя различными эпизодами действия, которые объединяет вера как гуманитарная ценность, центральный концепт христианства. «Пасхальный гимн», литания, эпизод из Эпилога «На небе» (хор серафимов перед престолом Всевышнего) и «Апофеоз Маргариты» – смысловые рифмы произведения.

В процессе параллельного развертывания «Пасхального гимна» и монолога с речитативом Фауста создается композиция сцены сквозного развития действия, смысл которой можно условно обозначить как взаимодействие образов императива веры (гимн христиан) и сомнения в вере (противоречивый эмоциональный мир Фауста).

Молитва христиан (литания из IV действия) образует смысловую арку со сценой «Апофеоз Маргариты». В эпизоде Эпилога «На небе» (хор серафимов перед престолом Всевышнего) Берлиозом создан обобщенный музыкально-театральный образ прощения и спасения Маргариты. В финальной сцене «Апофеоз Маргариты» закреплён смысловый итог литературно-музыкального повествования: бессмертие спасенной любовью души Маргариты – основная идея христианства.

Пасхальный гимн

«Пасхальные песнопения», открывавшие «Восемь сцен из "Фауста" Гёте», были включены композитором в состав сцены IV сквозного развития действия, с названием «Пасхальный гимн».²² Развитие драматургической сферы христианского мира (часть II «Север Германии») связано с показом центрального события христианства – таинства Воскресения Христа. «Пасхальный гимн» образует единую композицию с монологом (начало сцены) и речитативом Фауста (окончание сцены).²³ Здесь объединены самостоятельные «планы действия»: хоровой гимн христиан (женская и мужская группы хора), соло Фауста и партия симфонического оркестра. «Пасхальный гимн» открывается унисоном женской группы хора (1 и 2 сопрано), интонирующей поступенно восходящий ход на кварту, к тоническому устою. Методом раздвоения голосов вокальный унисон «разворачивается» до четырехголосного аккорда; во время торжественного возгласия: «Христос воскрес!» полное тоническое трезвучие *F-dur* прозрачно звучит у деревянных и медных духовых инструментов (*forte*), на фоне тремоло литавр и *pizzicato* струнных инструментов.

²² Гимн – вероучительный музыкально-поэтический жанр, связанный с духовной песенностью (С. Аверинцев).

²³ Новые музыкально-театральные формы Берлиоза – монолог-речитатив и ария-речитатив – применялись композитором в сценах сквозного развития действия с целью динамизации музыкальной драматургии.

Пример 3.

Chant de la Fête de Pâques

Religioso moderato assai (♩.69)

The musical score is for the 'Chant de la Fête de Pâques' from G. Berlioz's 'Faust'. It is in 3/4 time and marked 'Religioso moderato assai (♩.69)'. The score includes parts for Fldtes (I, II), Hautbois (I, II), Clarinettes (En Si^b) (I, II), Bassons (I-IV), Cors (En Fa) (I, II) and (En La^b) (III, IV), Timbales (En Fa, La), FAUST, and a CHOEUR DE CHRÉTIENS consisting of Sopranos (I, II), Ténors (I, II), and Basses (I, II). The vocal parts have lyrics in French: 'Christ vient de res-sus-ci-ter.' and 'Quit - tant du tom -'. The score includes dynamic markings such as *p*, *f*, *cresc.*, and *pizz.* (pizzicato). The tempo is indicated as 'Religioso moderato assai (♩.69)' at the beginning and end of the score.

Рис 3. Г.Берлиоз «Осуждение Фауста». «Пасхальный ГИМН»

Вступающие по принципу антифонного пения голоса мужской хоровой группы (тенора и басы) в унисон интонируют выразительные мелодические фразы, декламационный склад которых соответствует ритму поэтического текста; в переключку хоровых партий включается

партия солирующих литавр. В ритмически ровное движение гармонической фигурации струнных инструментов *pizzicato* время от времени вторгаются синкопы. Приглушенное звучание аккордовых вертикалей в партиях деревянных и медных духовых инструментов исследователь А. Бошо сравнивал с «доносящимися издалека звуками органа». Унисоны выразительной партии валторн изложены крупными длительностями, которые ритмически контрастируют с синкопированными фигурами в партиях литавр и контрабасов. Гибкость голосоведения, пластичность хоровой фактуры, простота и изысканность инструментовки отличает композиторскую технику вокально-симфонического письма Берлиоза. Отдельные тематические элементы и ритмо-интонационные комплексы имеют сквозное развитие: восходящее поступенное движение, синкопированные ритмические группы внутри аккордовых вертикалей в партиях мужской группы хора и в партиях хора валторн, пунктирный ритм в партиях литавр и контрабасов. Ясность и прозрачность фактуры «Пасхального гимна» сохраняются и в его финальной кульминации.

В композиции рассматриваемой сцены можно условно выделить три раздела: повторное проведение начальной фразы «Христос воскрес!» на границе первого и второго разделов создает ощущение непрерывного нагнетания энергии; в третьем разделе содержится лирическая кульминация, в которой сосредоточены ностальгические воспоминания Фауста о возвышенном переживании душевного восторга, испытанного им в детстве, в часы молитвы. Яркой находкой Берлиоза является тихая кульминация «Пасхального гимна»; вокально-симфоническое *pp* – выразительная звуковая характеристика музыкально-театрального образа праздничного торжественного таинства.

«Пасхальный гимн» – константа веры, репрезентирующая «центральную мировоззренческую позицию и одновременно психологическую установку христианства» (С. Аверинцев). [31, с. 135]. В произведении Берлиоза изложение гимна соединено с показом противоречивого внутреннего мира Фауста. Истоки веры Фауста находятся в дорогих его сердцу воспоминаниях детства: «Я вспомнил детство вновь, / Молитвы сладкий час ...». [28, с. 5]. Вера Фауста – моральная составляющая его души и ума. На склоне лет, испытывая отвращение к «остывшей жизни», герой осознал веру как возможность примирения с жизнью, соединения с Богом. Когда Фауст услышал пасхальное пение, воспоминания о трепетном переживании молитвы пробудили в его душе надежду на возвращение утраченной веры, способной «освежить ум»: «Сладчайшая из песен, / звучи еще сильнее. / Я плакать вновь могу, стремлюсь я к небесам!», – восклицает Фауст. [28, с. 5]. «Он плачет, сокрушенный мыслью о несказанном счастье, которое могла бы принести ему вера», – отметил А. Бошо. [32, с. 43]. «В нем воскресает вера в добро», – так исследователь А. А. Хохловкина прокомментировала содержание эпизода, в котором сосредоточены возвышенные переживания Фауста. [30, с. 370].

В области лирической кульминации композитор объединил в унисон изложение выразительных фраз сольной партии Фауста и партий женской хоровой группы, исполняющей пасхальный гимн. Партии мужского хора, выдержанные в характере смиренной молитвы, изложены крупными длительностями; на этом фоне в музыкальной ткани рельефно выделяется вокальная партия Фауста. В основе последней лежат интонации лейттемы гобоя *dolce et espressivo* из

Интродукции. В произведении Берлиоза эта тема олицетворяет «чувство жизни». **Пример 4.**

The image displays a page of a musical score for the 'Easter Hymn' (Act II, Scene 1) from Hector Berlioz's opera 'Faust'. The score is arranged in two systems, with the first system on the left and the second on the right. The left system is marked 'un poco ritmato' and 'ritmato', while the right system is marked 'a tempo'. The orchestration includes woodwinds (Flute I, Flute II, Oboe, Clarinet in G, Bassoon, Trumpet, Trombone, Tuba, Horn, Bassoon, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass), strings, and vocal soloists (Faust, Soprano, Tenor, Bass) and two choruses (Chorus I and Chorus II). The vocal parts feature French lyrics, and the instrumental parts show complex rhythmic patterns and dynamics.

Рис 4. Г.Берлиоз «Осуждение Фауста». «Пасхальный гимн» (кульминация)

Завершается «Пасхальный гимн» возгласами *Osanna!* двух хоров, чередуемыми с устремленными в высокий регистр пассажами деревянных духовых инструментов. В сцене «Пасхального гимна» происходит утверждение психологической константы веры, начинается формирование духовной сферы *христианского мира* в музыкальной драматургии «Осуждения Фауста». Диапазон образов названной сферы расширяется в соответствии с направлением пространственных векторов «земля – небо»: от частей II

(«Пасхальный гимн») и IV (литания христиан) к эпизоду «На небе» (Эпилог, хор серафимов перед престолом Всевышнего) и «Апофеозу Маргариты». Концепт веры структурно организует временную протяженность повествования драматической легенды, в которой надлежит прочесть о жизни и любви, смерти и бессмертии человеческой души; с психологической установкой веры связаны перипетии судеб главных героев.

Празднование главного события христианского мира в сцене IV воспринимается сквозь призму субъективных лирических переживаний главного героя – «Фауста 1830 года, которого музыкант-романтик Берлиоз наделяет своей душой» (А. Бошо) [32, с. 44]. «Берлиоз-Фауст», начинавший обучение в духовной школе, действительно сохранил трогательные воспоминания о своем первом причастии, хотя в юности композитор полагал, что он освободился от католицизма. [19, с. 25]. С одной стороны, Берлиоз причислял себя к единомышленникам христианского мыслителя и писателя Ф. Р. де Шатобриана. «Чрезмерно болезненная его чувствительность, несмотря на приступы гордыни, не могла противостоять умиротворяющей силе молитвы», – так французский исследователь охарактеризовал противоречия внутреннего мира Берлиоза. [32, с. 44]. С другой стороны, Мемуары содержат известные высказывания Берлиоза, свидетельствующие об утрате веры, о горьком разочаровании в жизни. [19, с. 157, 219, 255, 257, 268, 772-774]. Мысли подобного рода нередко встречаются и в письмах Берлиоза. [27, с. 196, 219]. Анализируя противоречия веры Берлиоза, биограф композитора Теодор-Валенси привел пример из воспоминаний скульптора Антуана Этекса, находившегося, как и Берлиоз, на вилле Медичи. Бродя по окрестностям, молодые художники побывали в

монастыре монахов-доминиканцев, после чего композитор упоминал о возникшем у него намерении посвятить себя религии. [20, с. 106]. «Не романтизм ли, усугубленный сплином, толкал его к религии, которую он считал угасшей? Поэты, почитающие себя неверующими, бережно хранят, однако, идею Бога из-за ее поэтичности. Из любви к божественной идее они чтят самого Бога», – отмечал исследователь. [20, с.107]. К созданию произведений в жанрах духовной музыки Берлиоз обращался в разные периоды творческой эволюции.²⁴ Когда светлые воспоминания о юношеской вере рассеивались, композитор страдал, как страдал и его герой Фауст, от чувства душевной пустоты. Со слезами восклицающий: «Я верю в небеса!», – Фауст, подобно некоему современному последователю учения Шатобриана, казалось, «принимал художественную эмоцию за благодать веры». [32, с. 44]. В сцене «Пасхального гимна» существующему от начала христианского мира коллективному образу верных (христиан) композитор противопоставил образ мятущегося, страдающего от одиночества современного человека; его вера пошатнулась и ослабела от столкновений с противоречиями внешнего мира.

Литания

В заметке «Живописная Италия» (1835) Берлиоз упоминал о записанной им литании, которую он впервые услышал в детстве, на родине, в провинции Дофине. Мелодия литании была нежной, жалобной и печальной, какой и подобает быть молитве к Богородице.

²⁴ Из первых сочинений Берлиоза в жанрах духовной музыки сохранились уже названная ранее Торжественная месса (1824), которая была исполнена в парижской церкви Сен-Рош (1825) и «Религиозное размышление» по Т. Муру, для голоса, хора и оркестра (1831). Реквием (1837), сочинение зрелого периода творчества, был исполнен в парижской церкви Дома Инвалидов; к духовным сочинениям Берлиоза позднего периода творчества относится *Te Deum* (1849). [20, с. 109].

[32, с. 44]. Просматривая литературные материалы для «Музыкального путешествия по Германии и Италии» (первоначальное название Мемуаров) в 1844 году, композитор обнаружил нотную запись этой литании; сочиняя драматическую легенду «Осуждение Фауста», он включил ту самую мелодию в музыкальный материал сцены «Скачка над бездной», действие которой происходит незадолго до гибели главного героя. Непрерывно думая во время скачки о погибающей Маргарите, Фауст замечает в поле группу молящихся христиан, стоящих на коленях у придорожного креста. Он слышит молитву: *Sancta Maria, ora pro nobis*. Над стремительным, прерывистым ритмом галопа адских коней (партия оркестра) неторопливо тянется вокальный унисон литании женских голосов (сопрано). «Осторожно! Тут женщины и дети!», – восклицает Фауст. [33, с. 404]. Кони, как молнии, проносятся; слышны крики ужаса, молившиеся разбегаются. Уносимый адскими «гипокентаврами» Фауст, страстно желающий освободить Маргариту из рук палача, продолжает слышать литанию: *Sancta Magdalena, ora pro nobis, Sancta Margarita ...* [33, с. 404, 405].

Персонифицированный тембр солирующего гобоя избран композитором для повествования о жалобах души Фауста: мелодические фразы насыщены хроматизмами, «стонущими» интонациями нисходящей малой секунды. Партия гобоя, благодаря ритмо-интонационной выразительности и самостоятельности ритмической организации, образует контрастный рельеф на фоне оркестровой музыкальной ткани: сильные доли в партиях виолончелей и контрабасов «подстегивают» бешеный галоп адских коней; характерной ритмической особенностью здесь является остиная фигура (восьмая и две шестнадцатых) в партиях скрипок.

Мелодическая линия литании изложена крупными длительностями, передающими негноропливый вид движения, она обладает ясными тональными очертаниями: нисходящее движение от опеваемого квинтового тона (*c-moll*) приводит к тоническому устою (*c*).

Пример 5.

The image shows a musical score for the Litany from Act IV, Scene XVIII of Berlioz's opera 'Faust'. The score is in C minor and features a Soprano vocal line with lyrics in French: "Sanc - tu - Ma - ri - da - ru - pro - da - da - Sanc - tu - Ma - ri - da -". The instrumental parts include Violins, Violas, Cellos, and Double Basses. The score is divided into three systems, each with a rehearsal mark (20, 30, 40).

Рис 5. Г.Берлиоз «Осуждение Фауста». Литания (Часть IV, сцена XVIII)

Литания христиан – внешнее и внутреннее выражение веры. В связанном с таинством молитвы эпизоде названной сцены она выполняет семантическую и эмоционально-психологическую функции, создавая, как и «Пасхальный гимн», самостоятельный «план действия». В музыкальной ткани рассматриваемой сцены вокальная мелодическая линия литании полифонически соединена с

оркестровыми партиями высоких и низких струнных инструментов. В партии оркестра сосредоточен внешний (изобразительный) «план действия»: стремительное перемещение всадников, полет в пространстве. Вокальный и оркестровый пласты музыкальной ткани, обладающие автономной скоростью движения, образуют, соответственно, экспрессивно-психологический и программно-изобразительный аспекты действия.

На протяжении начальных тактов литании солирующий голос гобоя на короткое время умолкает, чтобы вновь вступить в контрапункте с партиями струнных инструментов. Во второй строфе литании молящиеся упоминают имя Святой Магдалины. Внезапный перерыв таинства молитвы наступает во время обращения христиан к Святой Маргарите: молящиеся замечают всадников. Здесь вступает синкопированная фраза гобоя, партия которого олицетворяет душевные муки Фауста. Рельефная инструментальная линия гобоя развивается в полифоническом соединении с остинатным ритмо-интонационным комплексом, сосредоточенным в партиях высоких и низких струнных инструментов. Таким образом, пение молитвы, остинатный ритмо-интонационный комплекс («скачка») и соло гобоя функционируют как организованные параметры музыкальной ткани, подчиненные программному композиторскому замыслу. «Эпизод грустной благодати» (А. Бошо) – литания (таинство молитвы) – находится в зоне драматической кульминации «Осуждения Фауста». Эта узловая точка развития действия является смысловой рифмой «Пасхального гимна» и финального «Апофеоза Маргариты». Литания – неотъемлемая составляющая христианского музыкального содержания произведения.

Эпилог

Эпилог «Осуждения Фауста» состоит из двух контрастных эпизодов: «На земле» (хор демонов и осужденных) и «На небе» (хор серафимов перед престолом Всевышнего). Эпизод «На земле» (*Maestoso, avec le caractère*) исполняется унисоном мужского хора (басы). Композиторские ремарки *du Récitatif, plus sombre, sotto voce* определяют характер исполнения: мрачное (вполголоса) вокально-речевое интонирование на фоне протянутых тонов в партиях низких струнных инструментов (виолончели и контрабасы), прерываемых долгими паузами. Переменный метр ($\frac{3}{4}$ и $\frac{4}{4}$) – выразительный прием для передачи сбивчивого, затрудненного дыхания тех, кто произносит скупые фразы, глухо доносящиеся из подземных глубин.

Пример 6.

Epilogue
sur la terre

Maestoso, avec le caractère du Récitatif (♩=76) *sotto voce*

Basses I

Violins et Ch.

Tén.

Basses

Violins

Ch.

*See foreword

lors l'effroi se fit. L'affreux bouillonnement de ses grands lacs de flammes, Les grincements de dents de ses tourmenteurs

(plus sombre)

(Petit chœur)

O ter - re! O ter - re! O ter - re!

(tous les hommes)

O ter - re! O ter - re!

d'âmes. Se fi - rent seuls en - ten - dre, et dans ses profon - deurs. Un mys - té - re d'hor - reur s'accomplit. O ter - re! O ter - re!

pp

pp

pp

Рис 6. Г.Берлиоз «Осуждение Фауста». Эпилог. «На земле»

Р. Шуман писал о том, что еще во время премьеры «Фантастической симфонии» Берлиоза он был поражен той свободой и изобретательностью, с которой последний применял четные размеры и ритмы в комбинациях с ритмами нечетными. Шуман

полагал, что ритмическая свобода музыкальных фраз обусловлена стремлением Берлиоза в музыке «подняться на высоту поэтического языка». [18, с. 52]. Речевые интонации в партии мужского хора, как и другие смысловые единицы музыкальной ткани – «многозначительные» паузы – формируют характерный контур монодии, медленно сползающей по тонам и полутонам. Преодолев широкий интервал (большую нону), монодия прекращает звучать (*pp*): «Тогда умолкнул ад. / И дьявольских зубов глухой подземный скрежет / Лишь только были слышны; в глубинах была / Погребена чудовищная тайна. / Горе нам!».

Эпизод «На небе» (хор серафимов перед престолом Всевышнего), Эпилог

В исполнении эпизода «На небе» (хора серафимов перед престолом Всевышнего) из Эпилога принимают участие два хора: разделенный на группы трехголосный смешанный хор (сопрано, тенора, басы) и детский хор. Согласно композиторской ремарке *ad libitum*, состав детского хора может достигать двухсот или трехсот голосов; детский хор может быть размещен в глубине сцены, на высоких ступенях; им должен управлять хормейстер. «Если же возможно привлечь для исполнения только 30 голосов, то следует их разместить позади смешанного хора, а также на авансцене и среди оркестрантов», – отметил в партитуре Берлиоз. [33, с. 438].

Перед престолом Всевышнего серафимы просят Бога о прощении Маргариты. Согласно христианскому вероучению, страдавшим и раскаявшимся грешникам даруется прощение и спасение – высшее дарение со стороны Бога. Спасенная душа перемещается в божественную сферу бытия – «на небо». [31, с. 149]. Партия хора

серафимов перед престолом Всевышнего и сольная партия (сопрано) из Эпилога («На небе») образуют сцену сквозного развития действия, объединяясь с хором из «Апофеоза Маргариты». Эпизод «На небе» (*Maestoso non troppo lento*), выдержанный в единой тональности (*Des*) с последующим разделом «Апофеоз Маргариты», утверждает центральное положение названной тональности в общем тональном плане произведения. Вокально-симфоническая ткань выдержана в едином динамическом плане (от *p* до *ppp*) и прозрачной инструментовке. Звучание струнных инструментов (*divisi*) заметно усилено тембрами арф (всего от 8 до 10 инструментов). В группе скрипок применяются многообразные способы звукоизвлечения (*pizzicato*, флажолеты и прием игры *sul ponticello*). Звучание смешанного хора (*dolce, p*), дополненное короткими «шепчущими» фразами флейт (*ppp, Un peu plus animé*), напоминает о возвышенном стиле раздела *Sanctus* из Реквиема Берлиоза. «Все преобразается в невесомом эфире», – так охарактеризовал музыкальную атмосферу рассматриваемого эпизода исследователь А. Бошо. [32, с. 99]. В сопровождении высоких духовых инструментов унисон хора серафимов (*Des*) интонирует «гармоническую» фразу, построенную на восходящем движении по тонам доминантсептаккорда: декламационно выразительное «вопросание» приостанавливается на тоне септималь, который «повисает».

Тихий зов: Margarita! (солирующее сопрано) выполняет функцию перехода *attacca* к финалу драматической легенды. **Пример 7.**

The musical score is for the Epilogue of G. Berlioz's opera 'Faust and Margaretta'. It features a variety of instruments and vocal parts. The flute part begins with the instruction 'Un peu plus animé' and 'P tempo'. The harp parts are marked 'Sous harmoniques' and 'ppp'. The vocal parts include a solo soprano and a chorus of children. The lyrics are in French and include 'Mar - ga - ri - ta...' and 'Elle a beaucoup ai - mé, Seigneur...'. The score also includes dynamic markings such as 'ppp' and 'pp'.

Рис 7. Г.Берлиоз «Осуждение Фауста». Эпилог (окончание хора серафимов перед престолом Всевышнего)

Апофеоз Маргариты

«Апофеоз Маргариты» – духовно возвышенное, лирическое окончание драматической легенды «Осуждение Фауста», отмеченное особыми приемами выразительности. По признанию Берлиоза, еще в начале творческого пути он задумывался о внутренней связи в композиции, существующей между музыкальной выразительностью и инструментовкой. Берлиоз считал присутствие такой связи в произведении не менее существенным профессиональным достижением, чем мелодическое богатство. Композитор так охарактеризовал экспрессию – квинтэссенцию его музыкального стиля: «Главные достоинства моей музыки состоят в ее страстной выразительности, внутреннем жаре, ритмической увлекательности и неожиданности. Когда я говорю страстная выразительность, это означает испущенное желание передать внутренний смысл сюжета, даже когда этот сюжет противоположен страсти и когда дело идет о том, чтобы выражать чувства нежные, мягкие или самое глубочайшее спокойствие». [19, с. 741]. О сочинении финального мелодического шедевра для «Осуждения Фауста» композитор писал: «В Праге я поднялся с кровати посреди ночи, чтобы записать напев, который я боялся потом забыть, – напев хора ангелов в апофеозе Маргариты: «Вознесись в небеса, грешившая из-за любви простосердечная душа!». [19, с. 637]. Музыкальную ткань заключительного раздела драматической легенды отличают простота и изысканность мелодического рисунка. Начальные фразы хора ангелов (*Des*) появляются на фоне тех же прозрачных гармонических фигураций струнных инструментов, которые составили основу музыкальной фактуры в предыдущем эпизоде («На небе», хор серафимов перед престолом Всевышнего).

Пример 8.

Рис 8. Г.Берлиоз «Осуждение Фауста» (окончание)

«Воздушный по составу» оркестр следует за «самыми деликатными движениями мысли» (Р. Роллан). Партия оркестра искусно соединена с вокальными партиями смешанного и детского хоров. В музыкальной ткани «Апофеоза Маргариты» встречается линейное голосоведение с использованием приема имитации; раздвоения унисонов и переключки голосов взаимодействуют с прозрачными гармоническими вертикалями. Повторение зова: *Margarita!* в партии солирующего сопрано и аккорды хора, изложенные крупными длительностями в виде хора, образуют параллельные планы в разворачивании музыкального материала. Хоровые и сольные вокальные партии полифонически объединены с партиями оркестра, которые также

обладают автономной логикой развития. «На каких высотах парят эти исполненные света октавы!», – восклицает А. Бошо, отмечая мелодико-гармонические фигурации в партиях двух солирующих скрипок, изложенных в терцию, и еще на октаву выше – другую скрипичную партию (флажолеты). В соединении с тембрами арф «парящие» скрипки создают в «Апофеозе Маргариты» темброво-колористическую *атмосферу света*. Рассматриваемый раздел партитуры – одна из ярких находок Берлиоза в области драматургии тембров. Композитор достиг максимум возможного во взаимосвязи музыкальной экспрессии с искусством инструментовки для музыкально-театрального выражения состояния духовно-возвышенного *rag excellence*; ἀποθέσις (греч.) – обоготворение. Голоса смешанного, детского хоров и солирующего сопрано, ассоциирующиеся с пением невидимых ангелов в глубине неба, интонируют (*ppp*) заключительные фразы: «Поднимайся в небо, чистая душа, страдавшая от любви <...> Лети к нам, Маргарита!».

Р. Роллан в очерке «Берлиоз» выразил солидарность с мнением авторитетного критика Амброса, отметившего особую способность Берлиоза к выражению в музыке элегии, лирической эмоции: «Берлиоз чувствует с такой интимной нежностью, с такой глубиной...». [18, с. 45, 46]. Страницы партитуры «Осуждение Фауста» обнаруживают высокое драматургическое мастерство композитора, музыкальную выразительность, неповторимую красочность и прозрачность оркестрового колорита, яркую театральность образов. Для современного музыкально-театрального воплощения драматически переживаемой героем утраты веры Берлиозом была создана четырехчастная вокально-симфоническая

концепция в оригинальном литературно-музыкальном жанре драматической легенды.

В «Пасхальном гимне» (ч. II), литании (ч. IV), в эпизоде Эпилога «На небе» (хор серафимов перед престолом Всевышнего) и в «Апофеозе Маргариты» концепт веры получил ясное, последовательное и завершенное музыкально-театральное воплощение. В процессе изложения музыкального содержания драматической легенды названные разделы сформировали обширную музыкально-драматургическую сферу, которую можно условно охарактеризовать как духовную сферу *христианского мира*, определяющую смысл художественной концепции «Осуждения Фауста».²⁵

Музыкальное содержание произведения Берлиоза, как и литературный первоисточник, обладает несколькими пространственными измерениями, калейдоскопической переменчивостью жизненных стихий – «пестрых снов земли» (Август Шлегель), где соединяются жизнь, любовь и смерть, земля и небо, величие и ничтожность человеческой души, вечная сила природы и непостоянство человеческих чувств. Всеобъемлющая характеристика, посвященная «олимпийски-просвещенному титану» Гёте, может быть отнесена и к Г. Берлиозу – «одному из наиболее дерзновенных мировых гениев» (Р. Роллан): «"Ничто" и "все" тут сливаются, как Мефистофель и Фауст сливаются в личности своего творца, заставляющего их заключить договор на основе полной любви к жизни, любви, перетолковывающей преисподнее начало как всечеловеческое» (Т. Манн). [34, с. 338].

²⁵ Противоположный пространственный вектор указывает на область *Damnation*, к которой принадлежит обширный диапазон образов: Мефистофель, демонические существа – обитатели пандемониума, осужденные и грешники; в названную сферу Г. Берлиоз переместил навсегда образ осужденного Фауста.

Поэтическое осмысление Шатобрианом (позднее – Э. Ренаном) духовных ценностей христианства лежит в основе христианско-философского истолкования веры в культурном пространстве Франции. Вера, укорененный в различных сферах культуры и искусства концепт христианства, влияла на изменение духовной и культурной жизни на протяжении XIX – XX веков. Не менее сорока лет во французской музыке сохраняла актуальность проблема интерпретации трагедии Гёте «Фауст» (1806). Впервые ее осуществил Г. Берлиоз в произведениях «Восемь сцен из «Фауста» Гёте» и «Осуждение Фауста». Апология веры лежит в основе лирических опер «Фауст», «Мирей» и духовных сочинений Ш. Гуно. Влияние идей христианства можно проследить на всем протяжении эволюции жанра французской оперы и оратории: от Г. Берлиоза до С. Франка, Ш. Гуно и Ж. Массне; от П. Дюка до В. д'Энди, Ф. Пуленка и О. Мессиана.

Литература

1. Андреев Л. Г. Два лика свободы / Нодье Шарль. Бурже Поль. Аллен-Фурнье. Жан Сбогар. Ученик. Большой Мольн. Романы: Пер. с фр. / Сост. и вступ. ст. Л. Андреева; Коммент. Е. Петраш; М., «Правда», 1990. – 576 с.
2. Лист Ф. Берлиоз и его симфония «Гарольд» // Ф. Лист. Избранные статьи. Предисловие и общая редакция Я. Мильштейна. М., Государственное музыкальное издательство. 1959. – 463 с. сс. 270-349.
3. Зенкин С. Н. Жерар де Нерваль – испытатель культуры / Нерваль Жерар де. Мистические фрагменты / Пер. с фр. Сост.

- Ю. Н. Степанов. Вступит. ст. и коммент. С. Н. Зенкина. СПб., Издательство Ивана Лимбаха. 2001. – 536 с. с. 8-40.
4. Сталь де. А.-Л.-Ж. О литературе в ее связи с общественными установлениями / Литературные манифесты западноевропейских романтиков. Собрание текстов, вступит. статья и общ. ред. проф. А. С. Дмитриева. М., Издательство Московского университета, 1980. – 638 с. сс. 375, 392-393.
 5. Михайлова И. Н., Петраш Е. Г. Искусство и литература Франции с древних времен до XX века. М., Издательство «КДУ», 2003. – 384 с. Гл. VI «XIX век». сс. 260-364.
 6. Делакруа Э. Из Дневника / Мастера искусства об искусстве / Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов в 7 томах. Т. 4. М., «Искусство», 1967. – 623 с.
 7. Рескин Джон. Лекции об искусстве. М., Б.С.Г.-Пресс, 2013. – 320 с.
 8. Жюллиан Ф. Делакруа / Пер. И. В. Радченко; Коммент. М. Н. Прокофьевой. М., «Искусство», 1986. – 222 с.
 9. Гёте И. В. Об искусстве. Сост., вступит. статья и примеч. А. В. Гулыги. – 623 с.
 10. Карельский А. В. Основные тенденции развития романтизма и его национальная специфика. Глава пятая. Французская литература / История всемирной литературы. Том 6. – 880 с. М., «Наука», 1989. сс. 143-146.
 11. Chateaubriand //G. Lanson, P. Tuffrau. Manuel illustré d'Histoire de la littérature française. Paris, Librairie Hachette, 1953. – 984 p.
 12. Шатобриан Ф. Р. де «Замогильные записки». Пер. с фр. О. Э. Гринберг (кн. 1 – 17) и В. А. Мильчиной. Вст. ст.

- В. А. Мильчиной. (кн. 18 – 44). М., Издательство имени Сабашниковых. 1995. – 736 с.
13. Котляревский Н. Мировая скорбь. В конце прошлого и в начале нашего века. С.-Петербург. Типография М. М. Стасюлевича, 1898. – 360 с.
14. Шатобриан Ф. Р. де. «Гений христианства» //Эстетика раннего французского романтизма (Серия История эстетики в памятниках и документах). Перевод О. Гринберг. М., Издательство «Искусство». 1982. – 479 с.
15. Тургенев А. И. Хроника русского. Дневники (1825-1826 гг.). Ленинград, «Наука». 1964 г. – 622 с.
16. Реизов Б. Г. Французская романтическая историография (1815 – 1830). Л., издательство Ленинградского гос. университета. 1956. – 536 с.
17. Combarieu J. Histoire de la musique. Tome III. Librairie Armand Colin, 1919. 667 p. P. 3 – 16.
18. Роллан Р. Берлиоз. //Роллан Р. Музыкально-историческое наследие: В 8-ми вып. Вып. 4 Музыканты наших дней: Стендаль и музыка /Пер. с франц. Ю. Вейсберг, Е. Куниной, И. Кунина. Ред., сост. и коммент В. Брянцевой. М., Музыка, 1989. 255 с. сс. 21-59.
19. Берлиоз Г. Мемуары / Перевод О. К. Слезкиной. Вступ. ст. А. А. Хохловкиной. Ред. перевода и примеч. В. Н. Александровой и Е. Ф. Бронфин. М., Государственное музыкальное издательство. 1961. – 916 с.
20. Теодор-Валенси. Берлиоз /Пер. с фр. Ю. А. Раскина. М., Издательство «Молодая Гвардия», 1969. – 336 с.

21. Шуман Р. Берлиоз //Шуман Р. Избранные статьи о музыке. Пер. с нем. Рецензия, вступление и примечания Д. В. Житомирского. М., Государственное музыкальное издательство. 1956. – 400 с. с. 185.
22. Жерар де Нерваль. Судьба и творчество //Жирмунская Н. А. От барокко к романтизму: Статьи о французской и немецкой литературах. – СПб., Филологический факультет СПбГУ, 2001. – 464 с. сс. 215-238.
23. Эккерман И. П. Эккерман И. П. Разговоры с Гёте /Пер. с нем. Н. Холодковского. – М., Захаров, 2003. – 448 с. Разговоры с Гёте /Пер. с нем. Н. Холодковского. – М., Захаров, 2003. – 448 с.
24. Berlioz H. 8 scènes de Faust. Complete score. Hector Berlioz Werke, Serie 5, Band 10. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1900–07. – 99 p.
25. Протопопов В. П. Полифония Берлиоза //Протопопов В. П. История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII – XIX веков. М., Музыка, 1965. – 614 с. сс. 379 – 401.
26. Легенда о докторе Фаусте. Второе, исправленное издание. М., Наука. 1978. – 423 с.
27. Берлиоз Г. Избранные письма /Перевод с французского: В 2-х книгах. Составление, перевод и комментарии В. Н. Александровой, Е. Ф. Бронфин. Книга 1: 1819 – 1852. – Л., Музыка, 1981. – 240 с.; Книга 2: 1853 – 1868. – Л., Музыка, 1982. – 272 с.
28. Берлиоз Г. Осуждение Фауста. Драматическая легенда в четырех частях с апофеозом. Соч. 24 (1845 – 1846). Либретто. Текст: Жерар де Нерваль, Алмире Гандоньер, Гектор Берлиоз. Перевод Н. М. Спасского. Санкт-Петербург, 2008. – 24 с. с. 4, 5.

29. Юрсенар М. Избранные сочинения: В 3 т. / Пер с фр. Т. 3. – СПб: Изд-во Ивана Лимбаха, 2004. – 752 с. сс. 535 – 540.
30. Хохловкина А. А. Берлиоз. М., Государственное музыкальное издательство. М., 1960. – 547 с.
31. Аверинцев С. София – Логос. Словарь. Собр. соч. / Под ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова. Киев.: «ДУХ И ЛІТЕРА». 2006. – 912 с.
32. Boschot A. Le Faust de Berlioz. Etude sur la 'Damnation de Faust' et sur l'Ame romantique. Paris, Editions d'Histoire et d'Art. Librairie Plon, 1946. – 181 p.
33. Berlioz Hector. Faustus Verdammung. Dramatische Legende in 4 Abtheilungen. La Damnation de Faust. Légende Dramatique en 4 Parties. The Damnation of Faust. Dramatic Legend in 4 Parts. Poème de H. Berlioz, L. Gandonnière et Gerard de Nerval. English version by John Bernhoff. Editor Charles Malherbe. Publisher info. Hector Berlioz Werke, Serie V, Band 11-12, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1901. – 453 p.
34. Манн Т. Аристократия духа. Сборник очерков, статей и эссе / перевод с немецкого С. Апта, В. Бакусева и др. М., Культурная революция, 2009. – 368 с.

Глава 2. Ораториальная трилогия Г. Берлиоза «Детство Христа»

«..есть единственный способ быть новым
– это быть истинным, и единственный
способ быть юным – это быть вечным»
Поль Клодель. [1, с. 60].

«Для христианства высшее откровение
есть Сам Христос,
в личности которого непосредственно
раскрыты как абсолютное бытие, так и
абсолютная истина этого бытия,
как бы его смысловая формула, логос (см.
Ин.: 14:6:
«Я есмь ... истина»)»
С. Аверинцев. [2, с. 337-338].

Гектор Берлиоз (1803 – 1869) работал в области духовной музыки на протяжении 1825 – 1861 годов; за 36-летний период творческой эволюции композитор создал более десяти произведений в разных жанрах. Духовные сочинения Берлиоза – впечатляющий художественный феномен, опыт творческого претворения высоких в нравственном отношении истин, обеспечивших христианству долгую жизнь. Это Заповеди Блаженств, спасение души, вечность христианской любви. К выдающимся явлениям музыкальной культуры принадлежат: «Реквием» ор. 5 для смешанного хора и оркестра (1837); драматическая легенда «Осуждение Фауста» ор. 24,

оратория для солистов, хора и оркестра (1845 – 1846); «Te Deum» ор. 22 для солистов, 3-х хоров и органа (1849); ораториальная трилогия «Детство Христа» ор. 25 (1854) Г. Берлиоза.

С середины 1840-х годов вера как центральный принцип христианства подвергалась критике во французском культурном сознании. Кризис веры был очевиден для современников христианского учения Ф. Р. де Шатобриана (1768 – 1848), к которым принадлежали молодой Берлиоз и уделявший особое внимание вере «испытатель культуры», писатель Жерар де Нерваль (1808 – 1855); отсутствие веры сопровождало духовные поиски «поколения 1848 года», выдающимися представителями которого были мыслитель Э. Ренан и философ искусства И. Тэн, выходец из протестантской семьи. Идеология науки, утверждаемая Ренаном и Тэном, определила характер гуманитарного знания и философии искусства представителей французской интеллигенции 1850 – 1860-х годов.

Писатель, преобразователь гуманитарных наук, историк древних языков и религий Эрнест Ренан (1823 – 1892) пережил духовный переворот во второй половине 1840-х годов. Искавший новых возможностей развития христианства во Франции Ренан вопрошал: «Кто сможет основать у нас рациональное и критичное христианство?». [3, с.35]. Будущий автор книги «Жизнь Иисуса» заявлял: «Я был христианином и поклялся, что буду им всегда <...> нельзя быть ортодоксом. Нужно чистое христианство». [3, с.32, 33]. Историзм, детерминизм и сциентизм отличают направление мыслей об искусстве историка-философа И. Тэна (1828 – 1893).

Для Берлиоза, посвятившего проблеме утраты веры концепцию драматической легенды «Осуждение Фауста», была очевидна связанная с кризисом веры тенденция обновления религиозно-

эстетических канонов в духовной жизни современников. Названная тенденция оказала воздействие на эволюцию жанров французской оперы и оратории, отразивших идеи искупления, духовного преображения, сострадания к человеку, обращения к Богу, спасения души. С появлением ораториальной трилогии Берлиоза «Детство Христа» в культурном сознании «поколения 1848 года» утвердилось новое понимание вечности христианской любви – истины, представленной в этом произведении в виде необходимой составляющей духовной жизни современного человека.

Музыкальный материал исполняемой в дни рождественских праздников во многих странах христианского мира ораториальной трилогии «Детство Христа» содержит признаки сходства со стилистикой народных французских песен. Авторитетный исследователь Ж. Тьерсо сравнивал «Детство Христа» с нозлем (рождественским песнопением), расширенным до масштабов произведения искусства крупной формы. [4, с.55]. Исследователь Л. Гишар (L. Guichard) обнаружил сходство музыкальных тем из «Детства Христа» Берлиоза (Увертюра к части II и начало части III) и нозля провансальского музыканта Николя Саболи (1614 – 1675), состоявшего на службе в церкви Св. Петра в Авиньоне. [4, с. 56]. На «простодушный, несколько архаизированный» характер мелодических фраз хора измаилитов из части III ораториальной трилогии указала исследователь А. А. Хохловкина. [5, с.406].

Во время работы Берлиоза над ораториальной трилогией определяющим художественным течением во французской литературе и изобразительном искусстве был реализм, утвердившийся в 1830 – 1840-е годы. Среди писателей-реалистов – корифеев «романтического» XIX века – Берлиоз чтит великих мастеров

французской прозы О. Бальзака, принадлежавшего к основоположникам критического реализма 1830 – 1840-х годов, и Г. Флобера, который разработал новые черты французского литературного реализма 1850 – 1860-х годов [6; с. 344, 349]. Письма Берлиоза, в разное время адресованные Бальзаку и Флоберу, выражают пиетет композитора к этим великим французским писателям; например, известно полное искреннего энтузиазма письмо Берлиоза к Бальзаку от 12.06.1850 года. [7, с. 196-197]. Автор «Детства Христа» воспел хвалу роману «Саламбо» Г. Флобера – великого представителя психологического реализма. В письме Флоберу от 04.11.1862 года Берлиоз восклицал: «Какой стиль! Какие археологические познания! <...> Позвольте мне пожать Вашу могучую руку и назвать себя Вашим преданным поклонником». [8, с. 180].

Элементы психологического реализма, присутствующие в художественной концепции ораториальной трилогии «Детство Христа», находятся в русле художественной практики реализма, оказывавшего влияние на многих романтиков. С эстетикой реализма связано формирование стиля французской лирической оперы – нового жанра, рождение которого произошло на глазах Берлиоза. 29 марта 1859 года Берлиоз написал развернутую рецензию на первую постановку (19 марта 1859 года) пятиактной лирической оперы Ш. Гуно «Фауст» в театре лирической оперы. В характеристике этого шедевра оперного искусства Берлиоз проявил реалистическую глубину суждений. [9, с.141 – 150]. Возможно, парижане, прочитав в «Journal des Débats» статью Берлиоза об опере Гуно, не обратили внимания на то, что Берлиоз-критик посвятил объективный анализ произведению, написанному на ту же тему, на которую была создана

не имевшая успеха в Париже драматическая легенда «Осуждение Фауста» Берлиоза-композитора. Положительную оценку Берлиоза получила также лирическая опера «Искатели жемчуга» молодого Жоржа Бизе (1863). [9, с. 154 – 156].

Об истоках художественного замысла «Детства Христа»

В Мемуарах (Глава II) Берлиоз написал о литературном воспитании, которое он получил от отца – Луи Берлиоза, врача, любившего классическую литературу. В 1809 году Луи Берлиоз поместил шестилетнего сына в духовную школу для изучения латыни, однако через два года отец принял решение лично заняться образованием сына и взял на себя обязанности преподавания языков, литературы, истории, географии и музыки. Будущий композитор получал задания заучивать «наизусть каждый день несколько стихов из Горация или Вергилия». Берлиоз вспоминал о мучительном опыте запоминания латинских гекзаметров. [10, с.28-29].

Со временем поэзия Вергилия нашла горячий отклик в сердце юного ученика, «воспламенила [его] воображение». [10, с.30]. «Энеида» Вергилия навсегда осталась для Берлиоза непревзойденным по глубине и величию памятником античного эпоса. Книга 6-я языческого поэта Вергилия (70 – 19 гг. до н.э.) содержит стихи: «Все питает душа, и дух ... движет весь мир...», получившие признание христианских мыслителей и богословов в Средние века. [11, с.154]. Магистр богословия, писатель и поэт Пьер Абеляр (1079 – 1142) писал, что Вергилий «ставит мировую душу выше прочих творений». [11, с.357]. Можно предположить, что приведенные выше стихи 726 – 727 книги 6 «Энеиды» послужили образцом для Берлиоза,

включившего в партию Рассказчика (Эпилог ораториальной трилогии «Детство Христа») слова: «Душа моя, уйми свою гордыню...». Таким образом, возможно, композитор выразил мысль о психологической тайне общения души с Богом, раскрываемую в процессе вокально-симфонического развития произведения.

В последний период творчества «Энеида» вдохновила Берлиоза на создание оперной дилогии «Троянцы» (1855 – 1859). Однако для образованного любителя литературы, каким являлся Луи Берлиоз, Вергилий был не только создателем «Энеиды», классического образца римской культуры. Вергилий – автор идиллического цикла из десяти произведений «Буколики», а также дидактической поэмы о земледелии «Георгики».

Изучение цикла «Буколики», или «пастушьи стихотворения» (позднее они были названы «Эклогами», то есть «избранными стихотворениями»), написанного гекзаметром, вероятно, входило в круг образовательной программы, которой следовал Луи Берлиоз. Отец мог объяснить будущему композитору путь следования Вергилия греческому поэту Феокриту – автору сборника «Идиллии». В имевшей место практике анализа текстов, о которой упоминал Берлиоз в Мемуарах, доктор Луи Берлиоз не мог не познакомить сына с *провидческими образами* знаменитой 4-й Эклоги, в которую Вергилий включил описание будущего века («Сатурнова царства»), когда «Дева грядет к нам опять». [12, с.71]. Этот грядущий век будет благодатным, поскольку родится чудесный младенец: «Жить ему жизнью богов; будет он миром владеть». [12, с.71]. Рождение младенца, как утверждал Вергилий, изменит судьбу всего мира. Было ли это пророчество о Младенце Иисусе Христе? В эпоху Средних Веков, когда, по определению С. Аверинцева, «для христианства

высшее откровение есть Сам Христос», Вергилия почитали как святого. [13, с. 121].

Главный герой «Энеиды» (Эней) охарактеризован Вергилием как *pious*, что означает *набожный, верующий*. Исследователь античной христианской литературы, профессор Ремо Качитти отметил, что в образе Энея выражается программное наложение религии, цивилизации и культуры, что позволило исследователю сделать вывод: «Новая религия [*христианство* – В.А.] унаследует этот образец». [14, с.268]. Вергилиевский образ чудесного младенца мог запечатлеться в творческом сознании юного Г. Берлиоза; в зрелые годы тот же образ вдохновил композитора на создание ораториальной трилогии «Детство Христа».

Можно предположить, что образ чудесного младенца из 4-й Эклоги Вергилия и его стихи из книги 6 «Энеиды» (726-727) послужили своеобразными векторами в реализации оригинальной композиторской идеи о психологической тайне общения души с Богом, получившей воплощение в глубинной структуре ораториальной трилогии «Детство Христа».

Из истории создания ораториальной трилогии Г. Берлиоза «Детство Христа»

Ораториальная трилогия выросла из «хора пастухов» в сопровождении оркестра, написанного Берлиозом в 1840 году на собственный поэтический текст. В 1850 году был создан «Отдых Святого Семейства», премьера которого состоялась в Лондоне в 1853 году; тогда же Увертюра, «хор пастухов» и «Отдых Святого Семейства» составили часть, получившую название «Бегство в Египет». 18 декабря 1853 года состоялась премьера «Бегства в

Египет» – как фрагмента «старинной мистерии» – в Париже, в концертном зале Св. Цецилии.

После «Бегства в Египет» – будущей средней части ораториальной трилогии – была сочинена часть III «Прибытие в Саис», завершенная Эпилогом. В последнюю очередь Берлиоз написал часть I «Сон Ирода». Необычный порядок создания отдельных частей оставил след в композиционном плане целостной художественной концепции: Увертюра – неотъемлемый семантический и структурный компонент части II – является единственным в своем роде инструментально-симфоническим разделом ораториальной трилогии; ее крайние части открываются вокально-симфоническими эпизодами с сольной партией Рассказчика.

История создания произведения отражена в письмах и Мемуарах Берлиоза. Переписка Берлиоза с Ф. Листом, Т. Готье, Ю. Кистнером, И. Иоахимом, Г. Бюловым, А. де Виньи, О. Морелем, Дж. У. Дэвидсоном, К. Сайн-Витгенштейн, сестрой Аделью, Т. Бенне, Ф. Давидом сохранила факты из истории создания ораториальной трилогии в период 1852 – 1854 годов; письма и Мемуары композитора отразили атмосферу напряженной работы над музыкальным текстом, драматургией, художественной концепцией произведения.

12 апреля 1852 года композитор написал Ф. Листу о «Прощании пастухов» и других фрагментах «мистерии» («Бегство в Египет»), партитура которой была куплена основателем музыкально-издательской фирмы в Париже Шарлем С. Ришо. [7, с.213]. В упомянутом письме Берлиоз сообщал Листу о «маленьком розыгрыше» парижан, состоявшем в том, что автором «Прощания пастухов со Святым Семейством» – фрагмента мистерии – Берлиоз

объявил капельмейстера Сен-Шапель, композитора XVIII века Пьера Дюкре, которого никогда не существовало на свете.

По просьбе известного французского писателя Т. Готье, готовившего к печати сообщение (фельетон) о концертной премьере «Детства Христа» 18 декабря 1853 года в парижском зале Св. Цецилии (под управлением Зегерса), Берлиоз писал: «мистерия в старинном стиле <...> состоит в настоящее время из трех частей: это Увертюра, «Прощание пастухов со Святым Семейством», «Отдых святого семейства». [8, с. 37]. Композитор отметил, что «Отдых Святого Семейства» не только был «пропет Гардони и бисирован в Филармоническом обществе Лондона, но и <...> во Франкфурте, Брауншвейге, Ганновере, Бретани, затем – в Лейпциге, где «Бегство в Египет» было исполнено целиком, и, наконец, в зале Св. Цецилии, где хорам, несомненно, далеко до великолепных немецких хоров, но где исполнение, однако, было довольно тонким и верным». [8, с. 37].

Торжественная премьера в Париже «Хора пастухов» прошла в двух концертах Нового филармонического общества. «Хор имел большой успех у тех, кто оказывает мне честь ненавидеть меня», – писал Берлиоз, желавший при помощи мистификации выразить негодование поведением парижской критики и невежественной части публики, постоянно отвергавших его сочинения, признанные шедеврами в других странах. Оглушительный успех в Париже «музыки старого Дюкре» побудил Берлиоза уже через несколько дней объявить о том, что «Хор пастухов» – его произведение. [8, с. 37]. Розыгрыш Берлиоза, таким образом, оказался формой борьбы композитора против косности парижан, проявлявших предвзятое отношение к его творчеству.

С исполнением «Прощания пастухов со Святым Семейством» был связан первый большой успех музыки Берлиоза в Париже. Композитор вспоминал: «Сколько похвал этой наивной мелодии! Сколько людей говорило: вот Берлиозу никогда бы не удалось написать такой вещи!» [10, с.745]. Сравнивая восторженный прием названной сцены с равнодушным отношением парижан к премьере Драматической легенды «Осуждение Фауста» (1845 – 1846), к музыке других его сочинений, композитор отметил, что триумф 1853 года содержал «оскорбительный» оттенок по отношению к «старшим сестрам» «Бегства в Египет». [8, с. 74].

Скрывалась ли причина резкой перемены отношения публики в том, что композитор изменил стиль? Страницы Мемуаров содержат суждения Берлиоза о характере собственного творчества: «Многие лица хотят видеть в этой партитуре полную перемену моего стиля и моей манеры. Но это мнение совершенно ни на чем не основано. Сам сюжет естественно привел к музыке наивной, нежной и потому более соответствующей их вкусу и умонастроению, которые, кроме того, с течением времени должны были несколько развиться. Я написал бы «Детство Христа» точно так же и двадцать лет назад». [10, с. 734, 735].

В начале 1854 года работа над «маленькой ораторией» была продолжена: «Это намного значительнее "Бегства"», – сообщил Берлиоз Ф. Листу о масштабе замысла будущей III части «Прибытие в Саис». [8, с. 42]. Поездка в Германию зимой 1854 года прервала до весны начатую работу. В апреле того же года Берлиоз информировал профессора Лейпцигской консерватории Фердинанда Давида: «Я заканчиваю оркестровку второй оратории "Прибытие в Саис", являющейся продолжением "Бегства в Египет"». [8, с. 51].

В Германии Берлиозом были предприняты попытки издать на немецком языке партитуру, клавир и хоровые партии «Бегства в Египет», поскольку немецкий текст парижского издания композитор считал мало пригодным для успешного исполнения в этой стране. Осуществление поставленной задачи оказалось, к досаде Берлиоза, непростым делом; в письме к Ф. Листу Берлиоз упомянул о недопустимых ошибках в просодии двух немецких стихов, допущенных Лейпцигским издательством Юлиуса Кистнера. [8, с. 52]. В связи с просьбой перевести на немецкий язык III часть ораториальной трилогии Берлиоз писал немецкому поэту, переводчику, композитору и музыкальному критику Петеру Корнелиусу: «Это в три раза значительнее "Бегства в Египет" и труднее согласовать с музыкой». [8, с. 53].

В апреле 1854 года работа над ораториальной трилогией вступила в последнюю фазу: Берлиоз сообщил Ф. Листу о намерении создать «третью часть <...> маленькой библейской Трилогии, которая на самом деле должна быть первой». [8, с. 53]. Речь шла о будущей Части I («Сон Ирода»).

Следуя совету английского писателя и музыкального критика Генри Ф. Шорли, Берлиоз планировал включить в ораториальную трилогию часть, посвященную теме «избиения младенцев»; впоследствии композитор отверг это название как немзыкальное, заменив его на «Сон Ирода». При помощи музыкального издателя Т. Фредерика Била (Beale), одного из основателей Нового филармонического общества в Лондоне, Берлиоз надеялся опубликовать на английском языке ораториальную трилогию «Детство Христа» целиком.

Бурная жизнь, насыщенная организационной работой, концертами, репетициями, вторгалась в процесс создания этого произведения.

Весной 1854 года в Германии шли триумфальные исполнения драматической легенды «Осуждение Фауста», драматической симфонии для солистов, хора и оркестра «Ромео и Джульетта» ор. 17 (1839), «Бегства в Египет», двух увертюр из оперы «Бенвенуто Челлини» ор. 23 (1834 – 1837). Вторая увертюра к опере «Бенвенуто Челлини» (1844) имеет название «Римский карнавал». По возвращении в Париж в июле 1854 года Берлиоз сочинил «Императорскую кантату» для двух хоров и симфонического оркестра с участием 1200 музыкантов (ко дню рождения императора Наполеона III); тогда же планировалось исполнение «Те Деум» в церкви Сент-Эташ.

28 июля 1854 года Берлиоз сообщил Ф. Листу: «Вчера закончил "Сон Ирода", первую часть моей священной Трилогии <...> я много сделал после возвращения из Дрездена». [8, с. 62,63]. В конце лета ораториальная трилогия представляла собой, как писал Берлиоз Ф. Листу и Г. Бюлову, «композицию из шестнадцати номеров общей длительностью в полтора часа вместе с антрактами». [8, с. 63]. Берлиоз рассчитывал на возможность исполнения ораториальной трилогии в концертах духовной музыки, которые проходили во время поста, когда театры были закрыты; сравнительная непродолжительность звучания всего сочинения вполне устраивала автора: «это не очень надоедливо по сравнению с <...> тяготинами, которыми нас мучают по четыре часа кряду». [8, с. 63]. В декабре 1854 года, упоминая об очередном успешном исполнении ораториальной трилогии в Париже, Берлиоз уже использовал название «Детство Христа». [8, с. 74-75].

Неизменный успех, сопутствовавший исполнениям этого произведения, доставлял композитору большую радость: «Второе

исполнение моего сочинения было еще великолепнее первого – громадный эффект, несоизмеримый ни с какими известными эффектами. Проливали потоки слез и так аплодировали, что мы не могли закончить некоторые куски. В сцене "Отдых Святого Семейства" крики "бис" покрыли конец <...> мои хористки сами плакали», – сообщал Берлиоз сестре Адели. [8, с. 79].

Исполнения ораториальной трилогии «Детство Христа» вызывали положительные отзывы критики и восхищенные отзывы музыкантов-исполнителей, которые превзошли все возможные ожидания Берлиоза. Воздействие музыки на основную часть публики было ошеломляющим. «Детству Христа» не прекращали аплодировать в Бреславле, Бадене, Страсбурге, Дрездене, Лейпциге... Публика была готова снова и снова проливать слезы, певцы-солисты в разных странах исполняли наизусть разученные ими партии, и композитор, повсеместно имевший возможность проводить с оркестром, солистами и хором необходимое количество репетиций, добивался превосходного качества звучания. [8, с.185, 187, 188]. В январе 1855 года автор «Детства Христа» подарил партитуру и клавиш ораториальной трилогии близкому другу – французскому пианисту Туссену Бенне. В апреле 1863 года автор «Детства Христа» вновь констатировал: «За последние двадцать лет произошло много такого, что я дерзаю назвать прогрессивным. Мои произведения исполняют почти повсюду». [8, с. 186].

Поездки на премьеры в разных концертных залах Европы, организация репетиций, подготовка партитуры по частям и целиком к изданиям на немецком и английском языках – все составляющие творческого труда требовали от автора незаурядной энергии. Успех «Детства Христа» был результатом соединения гениального

дарования, высочайшего профессионального мастерства и вдохновенного труда. Берлиоз оставил в Мемуарах следующую запись об успешной судьбе «Детства Христа»: «У меня есть возможность беспрепятственно и часто исполнять это произведение в Германии <...> Музыканты Лейпцига, Дрездена, Ганновера, Брауншвейга, Веймара, Карлсруэ, Франкфурта засыпали меня знаками своей дружбы <...> Я не могу также достаточно нахвалиться отношением ко мне со стороны публики, управляющих королевскими театрами, капеллами герцога и большинства владетельных принцев». [10, с.730].

В середине XX века выдающийся композитор и музыкальный писатель А. Онеггер обратил внимание на устаревший канон изображения Берлиоза как «опустошенного, ожесточенного непониманием человека»: «Сейчас я только что перечитал его "Интимные письма", и мне кажется, что многие из наших современников и не притязают на что-либо лучшее, чем на такое же отношение к ним, какое проявляли к Берлиозу». [15, с. 24-27]. А. Онеггер отвергал «романтизированную, нравоучительную окраску распространенных представлений» о судьбе и творческом наследии Берлиоза, сохранявшуюся в середине XX века. [15, с. 24-27]. Существенного изменения в отношении к судьбе композитора и его творчеству не происходило и в последующие десятилетия.

Исследование проблемы эволюции жанров духовной музыки Берлиоза в связи с проявлением критики христианства во Франции 1840 – 1850-х годов и утверждением реализма во французском музыкальном искусстве может внести изменение в традиционные представления о творчестве Берлиоза, констатировавшего факт кризиса веры и отмечавшего несовременный («не совсем по

нынешней моде») характер музыкального содержания ряда фрагментов ораториальной трилогии «Детство Христа».

Французские композиторы второй половины XIX – XX веков, ощущавшие связь синтетических ораториальных произведений Берлиоза с духовным климатом его эпохи, обращались к жанру оратории (французской музыкальной драмы, мистерии) как к театрально-симфоническому жанру, позволявшему выразить духовную и гражданскую позицию художника-творца. Произведения духовной музыки Берлиоза актуальны для христианского мира и в XXI веке.

Либретто Берлиоза как синтез элементов духовного и светского содержания

Стихотворное либретто Берлиоза «Детство Христа», впервые переведенное на русский язык М. Л. Аннинской, опубликовано в 2007 году в сборнике: «Гектор Берлиоз, оратория "Детство Христа" (*L'Enfance du Christ*)». Издание Большого Симфонического Оркестра им. Чайковского. В тексте данной статьи автором использован названный перевод.

Развитие действия в ораториальной трилогии обусловлено литературно-поэтической программой, изложенной в либретто. Детство Иисуса Христа – отрезок времени в центре одухотворенной жизни Святого Семейства, вынужденного бежать из Иудеи (Вифлеем) в Египет (Саис); по прошествии ряда лет Святое Семейство возвратилось в Иудею. Объединение в тексте либретто Берлиоза элементов поэтики духовного и светского содержания привело к созданию в «Детстве Христа» своеобразного жанрового синтеза. Комментарии Рассказчика в ораториальной трилогии сосредоточены

на известных фактах и сюжетных мотивах из канонических Евангелий: таинство Рождества Христова, поклонение пастухов, появление Ангелов, бегство в Египет. [16]. В поэтическом тексте Берлиоза также отражены сюжеты, о которых не упоминается в канонических Евангелиях («Отдых на пути в Египет», «Прибытие в Саис»); названные мотивы встречаются в апокрифическом Евангелии Младенчества. [17].

Сюжетные мотивы либретто («Рождество Христа», «Поклонение пастухов», «Бегство в Египет») находятся в непрерывном диалоге с известными картинами западноевропейской живописи XIV – XVI веков. Синтез искусств является характерной особенностью художественного мышления эпохи Берлиоза, Листа и Вагнера. «Активизация изобразительности» (выражение В. Н. Холоповой) в ораториальной трилогии Берлиоза проявляется как в плане диалога с сюжетными мотивами произведений живописи, так и в плане музыкального содержания.

Синтез жанровых элементов в художественной концепции ораториальной трилогии

Элементы старинного жанра мистерии («невидимый театр») Берлиоз включил в синтетическое целое, образованное соединением жанровых признаков оратории, симфонии, музыкального театра (опера) и драматического театра; в Части III присутствует «инструментальный театр» (трио юных измаилитов, «сцена на сцене»). В вокально-симфонической, театрализованной концепции «Детства Христа» элементы мистерии, помещенные в финальных сценах каждой из трех частей произведения, выполняют формообразующую функцию; хоры невидимых Ангелов координи-

руют процесс музыкально-драматургического развития ораториальной трилогии.

Драматургические функции Рассказчика в ораториальной трилогии

Вокально-симфонические разделы с солирующей партией Рассказчика в ораториальной трилогии расположены в начале части I, в среднем разделе части II, в начале части III и в Эпилоче (сцена 3, часть III), где к соло Рассказчика присоединена партия хора невидимых Ангелов. Вокально-симфонические разделы с солирующей партией Рассказчика формируют обобщенную лирико-философскую сферу музыкальной драматургии произведения, в которой представлено развитие идеи вечности христианской любви. Рассматриваемые разделы помещены в узловых точках вокально-симфонической концепции: обрамляя композицию, они осуществляют подготовку к кульминациям в развитии действия.

Солирующая партия Рассказчика (повествование) – это «говорящее бытие» (выражение М. Хайдеггера), которое существует в пространственно-временных измерениях стремительно изменяющегося мира. Каждый из четырех вокально-симфонических разделов с солирующей партией Рассказчика объединяет два плана: комментирование действия и интерпретацию его содержания.

Часть I. Композиция. Особенности музыкальной драматургии

Структура ораториальной трилогии обладает высокой степенью равновесия, которое выражено в выстраивании гармоничного соответствия между требованиями поэтического текста и логикой

музыкальной композиции. Композиционный план части I выглядит следующим образом:

Первый вокально-симфонический раздел с солирующей партией Рассказчика (без названия)

Сцена 1. «Ночной марш»; диалог центуриона и начальника римского дозора.

Сцена 2. «Ирод в своих покоях» (ария Ирода).

Сцена 3. Диалог Ирода и Полидора, начальника римского дозора (без названия).

Сцена 4. «Ирод и прорицатели».

Сцена 5. «У яслей в Вифлееме. Дуэт Св. Марии и Св. Иосифа».

Сцена 6. Хор невидимых Ангелов и Святое Семейство (без названия).

В монографии А. А. Хохловкиной «Берлиоз» (1960) неточно указано количество сцен в произведении: в части I – четыре сцены; в части II – три сцены с «вызывающими чисто зрительные ассоциации эпизодами»; в части III – четыре сцены и Эпилог (сцена 5)». [5, с. 402]. В переводе либретто «Детства Христа» М. Л. Аннинской названия шести сцен в части I соответствуют оригиналу. Автор настоящей статьи принимает за основу порядок и нумерацию сцен, указанные композитором в партитуре.

Вокально-симфоническая концепция части I представляет собой композицию сквозного действия, в которой сольные, речитативно-диалогические, ансамблевые и хоровые разделы координируются на основе логики непрерывного симфонического развития музыкальной ткани; каждая сцена выполняет определенную драматургическую функцию.

В сценах 1 – 4 части I ораториальной трилогии представлены характеристики взаимодействующих между собой контрастных

образов; развитие музыкального содержания лежит в основе формирования интонационно-драматургических сфер, которые условно можно обозначить следующим образом: «Римляне в Иерусалиме» (1); «Сон Ирода» (2); «Ирод и Рим – властители Иудеи» (3); «Магия и колдовство иудейских прорицателей» (4). На основе полифонического взаимодействия названных сфер музыкальной драматургии композитором сформирована концепция непрерывного развития действия в части I ораториальной трилогии.

Примененный Берлиозом полифонический принцип развития вокально-симфонической ткани – совмещение в одновременности эмоционально контрастных образов, тем и разделов формы – позволил композитору представить «эмоциональный контраст в одновременности» (определение В. Н. Холоповой). [18, с. 262]. Следуя названному принципу, Берлиоз обнаружил перед слушателями контраст двух одновременно развивающихся «планов действия»: властителя Иудеи – царя Ирода и мира возвышенной любви Святого Семейства. Ораториальная трилогия Берлиоза, насыщенная яркой театральной образностью, синтезирует элементы различных жанров (вокальная музыка, симфония, опера, драматическая пьеса, а также старинная мистерия).

В сценах 5 – 6 представлены образы святости, мудрости, благочестия, смирения и послушания перед Богом. Это образы Младенца Иисуса, земной Матери Иисуса Христа – Св. Марии и Св. Иосифа-плотника – «внутреннего патриарха» (Поль Клодель). Дуэт Св. Марии и Св. Иосифа у яслей в Вифлееме (сцена 5) без перерыва переходит в сцену 6 сквозного развития действия.

Святое Семейство – союз, основанный на возвышенной, нежной любви; для характеристики названного типа любви, в особенности

семейной, в древнегреческом языке существовало определение «сторгэ» (др. греч. *στοργή*), находившееся в ряду базовых понятий любви: «агапэ», «филиа», «эрос». Исследователь-филолог С. С. Аверинцев уточнил: «Как христианская «агапэ», так и христианский «эрос» имели аскетический характер». [2, с. 282].

В данном исследовании автором использованы определения «христианская "сторгэ"» и «христианская "агапэ"» для различия лирико-драматической и лирико-психологической сфер музыкальной драматургии ораториальной трилогии. В произведении Берлиоза музыкальные характеристики образов Святого Семейства, показанные в развитии, объединяет лирико-драматическая сфера музыкальной драматургии, которую условно можно назвать сферой христианской «сторгэ».

В сцене 6 хор невидимых Ангелов побуждает Святое Семейство бежать в Египет для спасения Младенца Иисуса от преследований Ирода. Жанровый код мистерии (участие Небесных сил, защищающих Святое Семейство) присутствует в финальных разделах каждой из частей ораториальной трилогии; обобщенный образ Небесных сил наделен семантикой Небесной любви Ангелов к Святому Семейству.

В экспозиции части I ораториальной трилогии представлена система образов крупного композиционного блока, состоящего из четырех сцен (1 – 4). В развитии музыкальной драматургии представлены два контрастных «плана действия»: на первом плане находится система образов власти: «римляне в Иерусалиме» / «Ирод и Рим – властители Иудеи». «Второй план» музыкально-драматургического развития представляют характеристики образов Святого Семейства.

Часть I. «Сон Ирода». Первый вокально-симфонический раздел с солирующей партией Рассказчика

Первый вокально-симфонический раздел с солирующей партией Рассказчика (тенор) и шесть связанных развитием сюжета сцен разного масштаба, следующих без перерыва, образуют определенное художественное целое. Первый вокально-симфонический раздел с солирующей партией Рассказчика – экспозиция ораториальной трилогии, в которой Рассказчик излагает поэтическую программу действия в части I произведения: «В загоне для скота в ту пору родился Иисус. / Ничто чудес не предвещало, но уже / Правителей от страха дрожь брала, / И луч надежды в сердце слабых стал теплиться. / Все замерло, готовясь. Но к чему? / Узнайте же, о братья во Христе, / Какое небывалое злодейство / Задумал Ирод, Царь, что правил Иудеей. / Но силами Небесными о том / Родителей Иисуса упредил Господь».

Интерпретация Рассказчиком содержания поэтического текста неразрывно связана с развитием партии симфонического оркестра. Нарративные и ассоциативные элементы изложения в поэтическом тексте, предназначенном автором для партии Рассказчика, взаимно дополняют друг друга. Обозначая в повествовании конфликтное противостояние образов, столкновение оппозиционных категорий (жизнь/смерть, истина/ложь, любовь/ненависть, добро/зло), Рассказчик интерпретирует поэтический текст, представляя последний как область, насыщенную глубоким смыслом и ярким эмоционально-психологическим содержанием. Партия Рассказчика активно участвует в обнаружении смыслового и эмоционально-

психологического подтекста происходящего, а также в утверждении основной идеи художественного замысла композитора.

Для солирующего тенора композитор указал в партитуре характер исполнения: «торжественно»; фразы мелодизированного речитатива солиста разделены выразительными паузами, подчеркивающими смысл эмоционально сдержанной речи. Соло Рассказчика исполняется *piano*, в умеренном темпе *Moderato un poco lento*. Обилие пауз, действие которых усилено ферматами, отличает фактуру оркестровой партии, для которой характерно поочередное вступление взаимно дополняющих друг друга групп деревянных и струнных инструментов. Вокально-симфоническая фактура обрамляющих ораториальную трилогию разделов с солирующей партией Рассказчика содержит паузы – «параметры экспрессии». Можно предположить, что эти смысловые единицы музыкальной ткани представляют собой феномены несказанного присутствия Бога, который обрел плоть.

Исследователь творчества Берлиоза и его биограф Адольф Бошо обратил внимание на необычность звуковой атмосферы первого вокально-симфонического раздела части I, создающего представление о «старинных духовых инструментах, например, о гнусавых рожках; впрочем, как и о невозмутимой бесстрастности восточных музыкантов-инструменталистов. Эта звучная поэзия идет издалека, из глубины пространства и времени». [19, с. 346].

При очевидном стремлении композитора к «классическому спокойствию» фигур речи, к смягчению выражения аффектов, музыкальный язык вокальной партии Рассказчика насыщен динамически активными, неожиданно смелыми модуляционными «сдвигами», красочными ладово-гармоническими комплексами,

обнаруживающими характер новаторского мышления Берлиоза. Альтерационно-хроматический рисунок мелодической «горизонтالي», ассоциирующейся с элементами архаической музыкальной орнаментики Древнего Востока, – примечательная особенность музыкального содержания рассматриваемого раздела. Первый вокально-симфонический раздел с солирующей партией Рассказчика – образец индивидуально неповторимого вокально-симфонического синтеза в творчестве Берлиоза.

Пример №1.

PREMIÈRE PARTIE. ERSTER THEIL. FIRST PART.

Le Songe d'Hérode.

Der Traum des Herodes. Herod's Dream.

H. Berlioz, Op. 25.
Beredigt in Paris am 25. Juli 1854.

Moderato un poco lento. (♩ = 60.)

Flauti.

Clarinetti in B (Sis).

Fagotti.

Le Récitant.
Ein Erzählender.
Narrator.
(Tenor.)

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello
e Contrabasso.

Moderato un poco lento. (♩ = 60.)
(avec solennité - solennik - solemn.)

Dans la creche, en ce temps, Je sus ve-nait de naître; Mais nul prodige en.
In der Krip-pe, aus Zeit, Ich aus son-heim ge - bu-ren. Nicht angibt kriese
At this time Je - sus Christ was born, our Lord and Saviour Yet did no sign re-.

Moderato un poco lento. (♩ = 60.)

coe ne l'a-ait fait con-naître. Et de -jà les rois sa-ns se-tremblaient, Dé-jà les fai-ble es - pe-
Was der er-ge-iss er-son-det. A-ber schon bald wackel-ten die Kö-nig, Doch auch der Schwache schauet
veal who it was that had sent him. But the kings troubled on their throats, While in the hearts of the af-

Часть I. Первый вокально-симфонический раздел с солирующей партией Рассказчика. Начало.

Сцена 1 «Ночной марш». Римляне в Иерусалиме

Приближение ночного шествия, его остановка, затем – продолжение движения и удаление шума шагов – сюжетная канва, вызывающая ассоциации в искусстве – от «Ночного дозора» Рембрандта до симфонического Ноктюрна «Празднества» К. Дебюсси. Очевидна ассоциация с евангельским мотивом об аресте Иисуса Христа, которого берет под стражу отряд, вооруженный для поимки «разбойника».

В основе композиции лежат эпизоды-картины, связанные между собой последовательным развитием сюжета. Римский военный дозор движется по ночному Иерусалиму; во время остановки на посту происходит диалог между центурионом и командиром дозора Полидором, затем караул уходит. В партитуре Берлиозом выписана краткая театральнo-сценическая ремарка, выполняющая функцию литературно-поэтической программы: «Улица в Иерусалиме. Караульное помещение. Римские солдаты обходят дозором город». [20, с. 4]. Трехчастная композиция сцены 1 основана на контрастном противопоставлении крайних инструментально-симфонических разделов («Ночной марш») – центральному вокально-речитативному диалогическому эпизоду *a cappella*. Исследователь А. Хохловкина обратила внимание на театральную образность – «индивидуальную выразительность... этой, казалось бы, совсем неораториальной сцены». [5., с. 402].

В диалогическом эпизоде центуриона и Полидора (тенор и бас) значительно влияние выразительных особенностей драматического театра, художественной ценности театральнo-декламационного, речевого начала: акцентируется ритм, подчеркивающий фонетическую структуру слова. На первом плане находится

логически-понятийное начало; внимание слушателей сосредоточено на «завязке» сюжета: римские военачальники, находящиеся на службе в Иерусалиме, ведут речь о странном и смешном поведении тирана Ирода. «Нужны два очень хороших музыканта с отличными голосами для Солдат», – писал Берлиоз страсбургскому композитору, музыкальному деятелю и дирижеру-исполнителю «Детства Христа» Франсуа Швабу. [8, с. 179].

«Ночной марш» отличает внутренняя контрастность музыкального материала. Элементы отдельных тематических построений обладают способностью к полифоническому развитию: мелодические, гармонические, темброво-ритмические компоненты музыкальной ткани отличаются ярким своеобразием. Внутри каждого из разделов композитор попеременно выводит на первый план красочность и чистоту тембров отдельных групп инструментов. «В этом сочинении совершенно отсутствуют бурные эффекты, трубы и корнеты совсем не употребляются и даже валторны всего две», – сообщал Берлиоз Листу в январе 1855 г. [8, с. 81]. При парном составе оркестра (2 флейты, 2 гобоя, английский рожок, кларнеты *in B*, валторны *in Es*, фаготы и литавры *in C* и *in G*) композитор достиг выразительности и красочности звучания; поочередно вступающие однородные группы инструментов взаимно дополняют одна другую.

В симфоническом развитии «Ночного марша» принимают участие динамически взаимодействующие ритмо-интонационные комплексы и темброво-ритмические элементы; из них выделяются начальный затактовый мотив валторны с восходящей квартой («военный сигнал») и равномерное движение *pizzicato* у низких струнных инструментов с сурдинами («шум шагов»). Этот звукоизобразительный тематический комплекс не только образует

«фон» для развития основной темы «Ночного марша», но и участвует в создании образа приближающегося к караульному посту военного дозора римлян.

Главная тема «Ночного марша» ($\frac{4}{4}$, *c-moll*) – основная музыкальная характеристика образа римских воинов, которая вырастает из начального затактового мотива с восходящей квартой. В процессе симфонического развития главной темы «Ночного марша» (с участием духовых, затем – струнных инструментов) в партиях скрипок формируется ритмически контрастный, полифонически самостоятельный линейный мотивный комплекс с «восточной» интонацией увеличенной секунды (ц. 2, т. 7). На фоне развития музыкальной характеристики образа римлян изложенный ровными крупными длительностями «восточный» тематический элемент вносит полифонический контраст, связанный с характеристикой образов Древней Иудеи.

«Эмоциональный контраст в одновременности» возникает в музыкальной ткани «Ночного марша» с появлением второй главной темы, основанной на ладо-тональной переменности *Es-dur – c-moll* (8 т. перед ц.3). Контрастная первой теме «Ночного марша» эмоционально окрашенная, светлая вторая тема обладает «интонационным порывом» лиризма; очевидна принадлежность названной темы к лирико-драматической сфере образов Святого Семейства, в центре которой находится образ Младенца Иисуса. Развитие образов Святого Семейства происходит на протяжении всего произведения. Изложенная в терцию, сексту и кварту в партиях флейт, светлая вторая тема «Ночного марша» состоит из двух выразительных мелодических сегментов; первый из них – краткий

звукоизобразительный двухголосный мотив из терций, «раскачивающихся» между опорными тонами трезвучия. Акцент на первую ритмическую долю в верхнем голосе условно допускает ассоциацию с образом покачиваемой колыбели. Другой тематический сегмент второй лирической темы «Ночного марша» образован нисходящим движением по тонам минорного трезвучия.

Краткая разработка каждого из контрастных тематических элементов второй лирически окрашенной темы (ц.5, ц.9) приводит к заключительному ее проведению, в котором утверждаются минорный терцовый комплекс и минорный каданс (*c-moll*). На заключительной стадии развития рассматриваемой темы возрастает и утверждается доминирующая семантическая значимость лирической темы в музыкальном содержании сцены I: композитором обозначены требования к качеству ее звучания – певучесть, вибрация, филировка и нюансировка звука. Перечисленные «параметры экспрессии» (выражение В. Н. Холоповой) оттеняет двуплановый контрастно-полифонический «фон», в котором проступают рельефные очертания лирической темы; «протянутые» тоны в партиях фаготов и виолончелей и темброво-ритмический звукоизобразительный тематический элемент у инструментов струнной группы *pizzicato* характеризуют равномерные «шаги» военной стражи. Динамика звучания от *pp* до *pppp*, способствуя созданию драматургического *diminuendo*, соответствует логике развития сюжета. Музыкальные характеристики образов Святого Семейства, принадлежащие к лирико-драматической сфере ораториальной трилогии, находятся на втором плане музыкально-драматургического развития.

В многослойной музыкальной ткани «Ночного марша» полифонически взаимодействуют контрастные изобразительно-

смысловые детали. Отчетливо проступающий мотив приближающихся мерных «шагов» римского военного дозора органично сочетается с «военным» сигналом валторны. Берлиоз по-театральному эффектно применил соло литавр (ц.4), «нарушившее» тишину ночи; названная пространственно-изобразительная деталь предшествует «сигнальному» мотиву валторны, который является импульсом для формирования главной темы марша в партиях скрипок.

В среднем разделе «Ночного марша» к мелодизированному речитативу тенора и баса (диалог римских военачальников) добавлены выразительные инструментальные «штрихи», характеризующие страхи иудейского царя Ирода (названные тематические элементы впервые возникают в партиях виолончелей и контрабасов). [20, с. 15]. Ритмо-интонационные комплексы лирической темы «Ночного марша», характеризующей сферу образов Святого Семейства, в соединении с мотивом «шагов» римского военного дозора, представляют эмоционально-контрастные сегменты музыкальной ткани. Вокально-симфоническое развитие «Ночного марша» включает натуралистический звукоизобразительный штрих: краткий нисходящий мотив-скачок с форшлагом – тематический элемент, характеризующий голос осла, сопровождавшего Святое Семейство на пути в Египет [20, с. 16]. В ораториально-театральном представлении поэтического сюжета принимают участие разнообразные средства выразительности, образующие синтез элементов оратории, симфонии, музыкального и драматического театра. Музыкальное содержание сцены 1 отличается индивидуальной неповторимостью интонационно-тематического материала.

Сцена 2. «Покои дворца Ирода». Ария Ирода

Для рассматриваемой сцены Берлиоз расширил состав оркестра: к парному составу был добавлен корнет-сопрано *in Es* и три тромбона. В центре композиции находится эмоционально-психологическая характеристика царя Ирода, который страшится ночных видений (ария баса). Следуя за стихотворной программой, Берлиоз создал глубокую психологическую характеристику персонажа, раскрыл мир страхов, аффектов и ночных видений Ирода. В повторяющемся сновидении властителю Иудеи является образ Младенца, появление на свет которого должно сокрушить власть Ирода. Лишенный счастья и покоя Ирод ищет уединения: «Ах, если б мне вослед за пастухом / Пойти бродить тропинками глухими!» [20, с. 24]. Мучимый бессоницей царь обращается к ночи: «О, бархатная ночь, окутавшая мир»! / Услышь меня, не будь ко мне сурова / И страшные виденья отгони!» [20, с. 24]. Отчаяние Ирода неизбежно: «Но все бессмысленно, покой меня бежит, / И нескончаемая ночь свой шаг не поторопит». [20, с. 28].

Ария состоит из трех непрерывно следующих один за другим разделов различной протяженности. Начальный раздел *Allegro ma non troppo* основан на чередовании фраз сольной партии баса и партии оркестра. Краткие трехзвучные мотивы в партиях скрипок и альтов – формулы вращения с «императивным» повтором исходного тона (g), зловещие тираты – выделяются резким и отрывистым звучанием на фоне статичных вертикальных созвучий духовых инструментов (кларнеты, фаготы, тромбон). Мотивный комплекс речитативно-псалмодирующего характера участвует в формировании интонационного профиля арии Ирода – многогранной психологической характеристики царя. Композитор использовал изощренные альтерации, характерные интонации в минорном ладу с

«диатонической» VII ступенью и «пониженной» II ступенью (*g-as-b-c-d-es-f-g*). «Это привело к весьма мрачным гармониям и к особым кадансам, которые мне показались подходящими для данной ситуации», – писал Берлиоз Г. Бюлову. [8, с. 63]. Композитор упоминал, в частности, о кадансе на границе вступительного и основного разделов арии, включающем последовательность гармонических созвучий с дезальтерацией: $D \rightarrow g \text{ moll} - \Pi_6(S) - T$. [20, с. 22].

Центральный раздел арии *Andante misterioso* содержит «второй план» музыкальной драматургии; это расширило возможности показа мучений Ирода. Тематический материал насыщен яркой театральной образностью. Находясь в замкнутом пространстве страха, Ирод жалуется самому себе; стенания царя перерастают в патетическое воззвание к нескончаемой ночи, которая принесла навязчивые видения. Мелодическая фраза «Oh, nuit profonde...», развернутая в широком диапазоне (*d* первой октавы – *F* большой октавы), устремлена к нижнему регистру. Тематические элементы арии дублируются в партии оркестра группой духовых инструментов; подъем по тонам минорного трезвучия прерывает выразительная пауза. Исполнен аффекта рефрен «О, несчастный царь!», мотив которого основан на вращении (*g - b - as - g - f - g*). Названный мотив представляет трансформацию (мотив дан в увеличении) инструментального тематического комплекса из начального раздела арии. [20, с. 23 – 25].

Наряду с «основным планом» развития психологической характеристики Ирода в центральном разделе арии представлен контрастный «второй план» драматургии. С появлением выразительной темы *Andante misterioso*, изложенной в партиях виолончели и

альта, затем – в партии солирующего гобоя, возникает «эмоциональный контраст в одновременности». (т. 7 до ц.13, с.26 партитуры). Тема *Andante misterioso* принадлежит к лирико-драматической сфере образов Святого Семейства.

Пример №2

Часть I. *Andante misterioso* (ария Ирода)

Тему *Andante misterioso* образуют три интонационных комплекса, повторяемые в виде секвенции: симметричный мотив, состоящий из восходящего хода на квинту с последующим нисходящим терцовым «заполнением»; нисходящий по тонам трезвучия ямбический мотив с синкопой и фигурой в пунктирном ритме; нисходящий, «закрывающий» тему гексахорд, который содержит императивно-

утвердительную интонацию с пониженной II ступенью в миноре:
 $es - d - c - b - as - g - g$.

Примечательно тембровое развитие темы *Andante misterioso*: после проведения в партиях струнных инструментов, а затем в партиях солирующих гобоя, фагота, английского рожка и валторны ее развитие достигает кульминации: проводимую в партии солирующего баса тему дублируют валторны и фаготы.

В заключительном разделе арии сохранены принципы драматургической двуплановости: сольная партия баса («Все напрасно! Сон бежит от меня») и четвертое проведение темы *Andante misterioso* составляют полифоническое единство: унисоны струнных инструментов рельефно проступают на фоне голосов деревянных духовых инструментов (флейта и кларнет); тремоло у низких струнных инструментов («дрожь») – звукоизобразительный штрих, характеризующий психологическое состояние Ирода. Драматический речитатив «О, нескончаемая ночь!», завершаемый плагальным кадансом, исполняется *vibrato*, на фоне пауз в партии оркестра, *ppp*. [20, с. 28].

Сцена 3 содержит краткий диалог Ирода и римского военачальника Полидора, сообщающего царю Иудеи о появлении во дворце приглашенных магов и колдунов. Рассматриваемая сцена выполняет в музыкально-драматургическом развитии части I связующую функцию перехода к сцене 4 «Ирод и прорицатели». В сцене 3 композитор синтезировал контрастные тематические элементы системы образов власти: «римляне в Иерусалиме» / «Ирод и Рим – властители Иудеи». Музыкальный материал сцены 4 характеризует языческий мир зловещих образов магии и колдовства. Берлиоз писал Ф. Листу:

«подлинная находка у меня – это «Сцена и ария Ирода с колдунами». Она значительна по содержанию...». [8, с. 77].

В сцене 4 «Ирод и прорицатели» царь-узурпатор охарактеризован со стороны «внешних» взаимодействий с оккультными силами. Исследователь А. Хохловкина отмечала свойственный музыкальному языку рассматриваемой сцены «своеобразный восточный колорит», оригинальность тембрового письма, разнообразие ритма. [5, с. 403].

Сцена 5 «У яслей в Вифлееме». Дуэт Св. Марии и Св. Иосифа

Если в сценах 1 – 4 характеристика возвышенных образов Святого Семейства представлена на уровне «второго плана» драматургии, то в сценах 5 – 6 развитие образов лирико-драматической и лирико-психологической сфер находится на первом плане.

В произведении Берлиоза важную драматургическую функцию выполняют ансамбли. Помещая ансамбли в узловые моменты развития действия, Берлиоз динамизировал действие. Лирический дуэт Св. Марии и Св. Иосифа-плотника – третий ансамбль в части I; ораториальная трилогия содержит две сквозные дуэтные сцены Св. Марии и Св. Иосифа (дуэт лирического характера в рассматриваемой сцене 5 и дуэт напряженного лирико-драматического характера в сцене 1 части III), которые образуют смысловую и конструктивную арку, обеспечивая симметричную пропорциональность, целостность композиции ораториальной трилогии.

Духовно-возвышенная эмоциональная атмосфера дуэта в Вифлееме сохранена в лирико-драматическом дуэте части III. Названные ансамбли представляют лирико-драматическую сферу христианской «сторгэ». Уникальность композиционного решения, принципы разработки музыкального материала в дуэте Св. Марии и Св. Иосифа

у яслей в Вифлееме определяют специфику развития вокально-симфонической концепции «Детства Христа». Основу дуэта составляют развернутые характеристики образов Святого Семейства.

В декабре 1854 г. в письме Ф. Листу Берлиоз отметил, что музыкальный материал лирического дуэта у яслей в Вифлееме способен растрогать слушателей. [8, с. 77]. В дуэте композитор создал неоднозначную атмосферу эмоционально-психологического восприятия таинства Рождества Христова. Многогранные психологические характеристики образов Святого Семейства в дуэте сцены 5 (часть I) развиваются на основе искусного применения Берлиозом драматургического принципа «эмоциональный контраст в одновременности». Берлиоз прибегает к воссозданию / обновлению почерпнутого у классиков (Глюка, Моцарта и Бетховена) способа воплощения эмоционального процесса, определяемого как «эмоциональная модуляция», суть которого состоит в переходе «в пределах одного построения от исходного чувства к противоположному» [18, с. 265].

В размышлении по поводу западноевропейской традиции восприятия таинства Рождества исследователь С. С. Аверинцев применил определение «сакральный уют семейной идиллии»; при этом мыслитель учитывал присутствие в рассматриваемом явлении противоположных по смыслу аспектов психологического переживания. [21, с.155]. Согласно католической традиции, так называемые «круги Розария» разделены на «радостные» (*mysteria gaudiosa*), «скорбные» (*mysteria dolorosa*) и «славные» (*mysteria gloriosa*). Берлиоз неоднозначно интерпретировал в «Детстве Христа» психологическое восприятие таинства Рождества. Аспект *mysteria gaudiosa*, как может показаться, доминирует в дуэте Св. Марии и

Св. Иосифа; вместе с тем, развитие «эмоционально-идиллического» аспекта лирико-драматической сферы нежной семейной любви лишено однозначности. Применяя в музыкальной ткани дуэта собственные принципы контрастно-полифонической ветви полифонического письма, композитор достиг уникального взаимного гармонического соответствия равноправных семантических аспектов *радостно-идиллического* и *скорбного*: элементы *скорбного* здесь изначально растворены в *радостном*: «Младенец изначально предстает как предопределенная Жертва Голгофы». [21, с.155].

Серьезность, благочестие и нежность характеризуют атмосферу гармонии и покоя в рассматриваемом дуэте. В композиции дуэта Св. Марии и Св. Иосифа условно можно выделить три структурных компонента: оркестровое Вступление и Заключение, построенные на сходном тематическом материале, обрамляют средний вокально-симфонический раздел дуэта. Ведущей является солирующая партия меццо-сопрано.

В оркестровой партии начального раздела дуэта представлена психологическая характеристика совершенной, духовно возвышенной евангельской любви. Напевная, разделенная на небольшие мелодические фразы, модулирующая тема *Andantino* поручена солирующей виолончели; повторно тема проведена в партиях флейт и первых скрипок ($\frac{6}{8}$, *As-dur – Es-dur, piano*) на фоне синкопированных гармонических созвучий; одновременно в партиях гобоя, английского рожка и кларнетов *in B* формируются автономные подголоски, позднее образующие эмоционально контрастный, контрапунктирующий «план действия».

В партии солирующего меццо-сопрано сохранена структура интонаций Вступительного раздела дуэта. Партии первых скрипок дублируют гибкий контур романсово-песенных построений, образующих основную тему сольной партии Св. Марии. Группа струнных инструментов (*arco, pp*) создает ритмически размеренную ($\frac{3}{8} + \frac{3}{8}$), темброво однородную фактуру. Примечательна активность плагальных гармонических оборотов в ладово-гармоническом развитии основной темы дуэта; искусное применение альтерированных мелодико-гармонических созвучий с участием пониженной *VI* ступени в плавно закругленном кадансе вносит красочный оттенок в звучание гармонической вертикали.

Повтор главной темы дуэта в партии солирующего меццо-сопрано, дублируемой партиями первых скрипок, сопровождается выразительными интонациями солирующего гобоя – так в музыкальной ткани представлена автономия контрапунктирующего «плана действия»: одновременно развивается краткий звукоизобразительный ритмо-интонационный комплекс, имитирующий звуки голосов ягнят, резвящихся возле яслей Младенца Иисуса. На фоне мелодизированных голосов (альт и низкие струнные инструменты) звукоизобразительные натуралистические «штрихи» едва заметно проступают в партиях первых и вторых скрипок.

В плотной мелодизированной фактуре постепенно утверждается «омрачающее» воздействие «второго плана» драматургии, который изменяет характер начального раздела дуэта. Среди контрапунктирующих голосов вокально-симфонической ткани выделяется мелодический контур солирующего гобоя, основу партии которого составляет мотивный комплекс с интервалом нисходящей

малой секунды, обладающим семантикой скорби. Светлая радость нежной, счастливой семейной любви Св. Марии и Св. Иосифа к Младенцу Иисусу омрачена тенью скорби. Концепт евангельской «сторгэ» сохраняет ведущее значение в дальнейшем развитии лирического дуэта сцены 5.

Музыкальная характеристика образа Св. Иосифа-плотника в дуэте у яслей в Вифлееме

«Нет прежней молитвы и древнего упования нет в нём с тех пор,
Как нашёл он в этом глубоком и невинном существе
лучшую из опор;
Нет нагой Веры, окруженной тьмой:
ясная и действенная любовь сменила ее наконец.
С Иосифом ныне Мария, и с Марией Отец».
Поль Клодель. «Святой Иосиф». [1, с.19 – 20].

Партия баритона-соло присоединяется к партии солирующего меццо-сопрано в разделе дуэта *senza accelerando* сцены 5 (Ч. I). [20, с. 66]. Начальные фразы партии Св. Иосифа, вступающие по принципу дополнительности, в совместном изложении составляют консонантные вертикали, образуя единое гармоническое целое. В музыкальном содержании дуэта у яслей в Вифлееме продолжает утверждаться контрапунктирующий «план действия», связанный с семантикой скорби: тембр солирующего гобоя развивает эмоционально контрастную интонационную фабулу на фоне звучащих в унисон первых и вторых флейт и кларнетов *in B*. В отдельных слоях вокально-симфонической ткани партии альтов и низких струнных инструментов образуют темброво однородный пласт фактуры, который отличается индивидуальностью интонационного и ритмического развития. Дифференциация голосов гомофонно-полифонической ткани ведет к появлению в партии Св. Иосифа нового эмоционально контрастного тематического сегмента,

имеющего отношение к «второму плану» драматургии. Этот комплекс, состоящий из двух нисходящих фраз со скачками на тритон, обладает «зловещей» семантикой музыкально-драматургической сферы магических обрядов во дворце Ирода.

В средний раздел дуэта Св. Марии и Св. Иосифа у яслей в Вифлееме Берлиоз включил лаконичный жанрово-стилистический эпизод *Animando poco assai*, наделенный театральной образностью. Танцевальный ритм, грациозность мелодического рисунка, штрихи, способы звукоизвлечения и другие средства выразительности характеризуют эмоциональную атмосферу, обусловленную содержанием поэтического текста. При виде ягнят, резвящихся возле яслей Младенца Иисуса, Св. Мария произнесла: «Они счастливы... Посмотри на их радость, на их игры...». [20, с. 67]. Миниатюрный программный эпизод безоблачного веселья приводит к новому уровню разработки музыкального материала сцены 5. [20, с. 68].

В разделе *Tempo un poco animando (f-moll)* композитор достиг максимально возможного расслоения музыкальной ткани: «эмоциональный контраст в одновременности» вновь ассоциируется с фрагментами партитур композиторов-классиков, запечатлевших сложность и неоднозначность мира чувств человека. Из партии баритона в сольную партию меццо-сопрано перемещается тематический комплекс со скачками на тритон, наделенный «зловещей» семантикой; в образующей «второй план» драматургии партии солирующего гобоя формируется характерный тетракорд – «императивный» интонационный комплекс, в котором акцентирован каждый тон. Названный комплекс включает окрашенный «восточной» семантикой интервал увеличенной секунды (*f – ges – a – b*); самостоятельностью интонационного облика обладают партии флейт,

линии движения которых перемещаются по полутонам. В партии английского рожка и гобоя перемещен мотив нисходящего тетра хорда с «восточной окраской», изложенного здесь в увеличении; в партиях первых скрипок следуют повторы натуралистического звукоизобразительного тематического элемента, характеризующего «голоса ягнят». В музыкальной фактуре струнного квартета разделены контрастные ритмические группы: партиям вторых скрипок, интонирующих синкопированные фигуры, ритмически противопоставлена равномерная пульсация восьмыми ($\frac{3}{8} + \frac{3}{8}$) у альтов и виолончелей. Функционально-гармоническая активность «вертикали» в оркестровой партии, обусловленная подъемом эмоционального напряжения в партиях солистов-певцов, снижается к окончанию среднего раздела дуэта. Последний завершен ясным автентическим кадансом в тональности *As-dur*.

В заключительном разделе дуэта у яслей в Вифлееме (*Tempo I*) Берлиоз обобщил ранее примененные контрастно-полифонические принципы развития вокально-симфонической ткани. На первом плане оказываются тематические сегменты, закрепляющие новое качество, результат процесса разработки музыкального материала. Это каноническое вступление голосов, исполняющих переключки тематических элементов в группе деревянных духовых инструментов (английский рожок и кларнеты *in B*, флейты и гобой), а также утверждение в партии гобоя нисходящей малой секунды, несущей семантику скорби, в качестве «генерализующей интонации» (выражение В. Н. Холоповой). Признаки трансформации тематического материала дуэта содержатся в образованиях эмоционально выразительных ритмо-интонационных структур, функ-

ционирующих в качестве автономных подголосков в партиях скрипок и альтов и в ритмически дифференцированных тематических сегментах в партиях низких струнных инструментов. С выразительной, мелодически самостоятельной партией солирующей виолончели контрапунктируют унисоны ансамбля низких струнных инструментов; происходит «расслоение» унисонов на два голоса, имитирующих фигуру «покачивания» снизу вверх на опорных тонах чистой квинты (*as-es*). Названный тематический комплекс условно допускает ассоциацию с движением покачивающейся колыбели.

В основе развития лирико-драматической сферы любви Святого Семейства находится психологически неоднозначный (радостно-скорбный) феномен христианской «сторгэ». В дуэте сцены 5 «У яслей в Вифлееме» Берлиоз создал обобщенную эмоционально-психологическую характеристику духовно-возвышенного художественного образа Святого Семейства. Христианская «сторгэ» – центральная идея вокально-симфонической концепции ораториальной трилогии, неразрывно связанная с эмоциональным восприятием таинства Рождества, не допускающим однозначного истолкования.

Ораториально-театральное произведение Берлиоза – многомерное духовно-музыкальное пространство, художественная реальность, которая принадлежит к общечеловеческой традиции прочтения евангельского повествования. Рождество и Детство Иисуса Христа, жизнь, страдания и смерть Его на кресте во имя любви к человеку и человечеству, а также последующее Воскресение, образуют духовный континуум вечности христианской любви.

Сцена 6. О Небесной любви Ангелов к Святому Семейству. Элементы старинного жанра мистерии в ораториальной трилогии «Детство Христа». Невидимый театр

Открывающая лирико-психологическую Сцену 6 композиторская ремарка «Ангелы невидимы» отмечает присутствие в ораториальной трилогии характерных для старинного жанра мистерии «земного» и «небесного» уровней развития действия. В начале финальной сцены 6 партия хора исполняется в сопровождении органа (*Lento* $\frac{4}{4}$), затем – партия ансамбля солистов звучит в сопровождении струнного квинтета (*Allegretto, H-dur*). Партия органа, как отмечено Берлиозом в партитуре, может быть исполнена на фисгармонии. [20, с.71]. Допуская использование фисгармонии в концертных залах, в которых отсутствовал орган, Берлиоз имел в виду так называемый «мелодиум»; с 1829 года мелодиумы выпускал парижский мастер Ж. Александр. Фисгармония – клавишный пневматический музыкальный инструмент, известный с 1784 года; впервые фисгармонию изготовил чешский органный мастер Ф. Киршник. Исследователь органного искусства Л. И. Ройзман отмечал хорошее качество звучания «аккомпанемента в выдержанных гармониях» на фисгармонии. [22, с. 826 – 828].

На протяжении всей сцены Св. Мария и Св. Иосиф находятся в состоянии единодушного воодушевления, вызванного возвышенным переживанием нематериального события. Невидимые Ангелы объясняют Святому Семейству причину своего появления; желая спасти Святое Семейство от грозящей беды со стороны Ирода, Ангелы оповещают Св. Марию и Св. Иосифа о необходимости тайно бежать через пустыню в Египет. С надеждой на спасение Святое Семейство покидает Вифлеем: «О духи Света, мы послушны вам. / В Египет мы отправимся немедля. / О, дайте только мужества и сил / Сей путь нелегкий до конца пройти!».

Пространственные векторы старинного жанра мистерии указывают на одновременное развитие действия на земле и на небесах; диалог невидимого хора и ансамбля солистов может быть охарактеризован как *невидимый театр*. В композиции сквозного развития действия условно можно выделить три раздела. Начальный раздел включает обмен репликами Ангелов и Св. Марии, а также ансамбль («ответ Святого Семейства»), в котором Св. Мария и Св. Иосиф сообщают Ангелам о готовности обратиться в бегство. В среднем разделе *Un poco animato* (ц.34, *Ges-dur – Ces-dur*) находится насыщенный модуляционной активностью эпизод *Allegretto* ($\frac{3}{4}$, *Ges-dur*). В названном эпизоде имитационно-полифонические приемы разработки тематических элементов доминируют как в изложении партий солистов (меццо-сопрано и баритона), так и в разработочных сегментах мелодизированной фактуры квинтета смычковых инструментов. Высоким и средним (нормальным) по тесситуре голосам хора соответствует регистровка (флейты, гобои) в партии органа.

Обилие пауз отличает звуковую атмосферу заключительной сцены части I; одна из пауз продолжительностью в целый такт, подчеркивающая таинственность происходящего, находится на границе среднего и заключительного разделов. Эта выразительная пауза отмечена ремаркой «Silence» («Тишина»). [20, с. 74].

В партитуре Берлиоз указал на расположение хора невидимых Ангелов за сценой, в отдельном помещении, вблизи оркестра, «в котором открыта дверь»; также отмечен момент, когда следует закрыть дверь, выполняющую роль сурдины. [20, с. 71, 78]. Хор состоит из группы женских голосов (5 первых и 5 вторых партий

сопрано) и группы хора мальчиков (5 первых и 5 вторых партий альтов). Партии органа, сопровождающего хор, и скрипок, сопровождающих ансамбль солирующих меццо-сопрано и баритона, обладают сходством хоральных элементов фактуры и общностью ритмо-интонационных элементов; соединение аккордов, изложенных крупными длительностями, осуществлено мелодико-гармоническим способом движения одного из голосов по тонам хроматического звукоряда.

О результате уникального композиционного решения, изобретенного Берлиозом в финале части I, говорится в его письме сестре Адели (декабрь 1854 года); композитор сообщал об особом впечатлении, произведенном на слушателей во время второго исполнения в Париже «Детства Христа» финальным «Осанна» – песнопением «невидимых Ангелов, которые в результате создания в пении эффекта полутени как будто теряются в пространстве и возносятся на небеса». [8, с. 79]. Голоса первых сопрано (*tutti, mf*) на фоне совместного звучания органа и квинтета струнных инструментов интонируют начало мелодической фразы «Осанна»; ее продолжают другие голоса невидимого хора, *piano* (*H-dur*, $\frac{3}{4}$, затем $\frac{9}{8}$ *mf-p*).

Ангелов). Лаконичные крайние разделы обрамляют развернутые разделы 2 и 3, находящиеся в центре.

Заключительный эпизод части II *Alleluia* Ангелов представляет нематериальный жанровый аспект ораториальной трилогии. Силы Небесного воинства сопровождают начало земного пути Иисуса Христа, охраняя Святое Семейство. Хор Ангелов *Alleluia* образует драматургическую рифму с заключительным хором *Osanna* (Ч. I) и финальным хором *Amen*; тематические элементы трех заключительных хоров каждой из частей ораториальной трилогии формируют мистериальную сферу музыкальной драматургии. Расположение хоровых песнопений Ангелов в финальных разделах вокально-симфонической концепции придает музыкальной форме целого классицистскую строгость пропорций, композиционную симметрию и завершенность. В мистификации Берлиоза, первоначально называвшего «Бегство в Египет» мистерией несуществовавшего композитора Пьера Дюкре, содержалось конкретное указание на присутствие в этом произведении жанровых элементов старинного жанра мистерии. [8. с. 92].

Увертюра

Увертюра (фугато) к части II, *Moderato un poco lento*, $\frac{3}{4}$, написана для небольшого оркестрового ансамбля (двух флейт, гобоя, английского рожка и струнного квартета), выразительное звучание которого проникнуто меланхолией и лиризмом. Тембры гобоя и английского рожка напоминают о пасторальных музыкальных картинах Берлиоза – «Сцене в полях» из «Фантастической симфонии» и симфонии «Гарольд в Италии».

Музыкальная ткань Увертюры содержит интонационно-тематические элементы, встречающиеся в последующих разделах ораториальной трилогии: «Отдых Святого Семейства» (ч. II), начало части III «Прибытие в Саис». В ряде исследований отмечено интонационное сходство темы фугато с началом части III, несмотря на различие в их ритмической организации. Некоторые ладово-мелодические особенности музыкального языка ораториальной трилогии и, в частности, рассматриваемой Увертюры, напоминают об архаических ладах церковных песнопений; в письме, адресованном известному французскому писателю Т. Готье, Берлиоз отметил, что Увертюра написана «в несовременном ладу, приближающемся к ладам григорианского хора». [8, с. 37].

Пример №4.

DEUXIÈME PARTIE. ZWEITER THEIL. SECOND PART.

La Fuite en Egypte.
Die Flucht nach Aegypten. The Flight into Egypt.

Les bergers se rassemblent devant l'étable de Bethléem. Die Hirten versammeln sich vor der Krippe zu Bethléhem. The shepherds assemble before the manger of Bethléhem.

OVERTURE.
Moderato un poco lento. (♩ = 66.)

Coupé par la Partie de Musique 1810.

Часть II. Увертюра

При очевидной ясности голосоведения, тонально-мелодических ориентиров (*fis-moll, cis-moll, gis-moll*), в содержании и структуре темы фугато особое значение имеет попеременное появление

«мерцающих» тонов «ми♮» и «ми♯» (также «ля♯» и «ля♮» – терцового тона по отношению к основному тону *fis*). Внутри полифонической организации музыкальной ткани переменность тонов лада создает картину изменчивого непостоянства ладово-мелодической окраски Увертюры. Ладово-мелодический феномен основной темы фугато охарактеризован исследователем А. Хохловкиной как «старинный лад» [5, с. 405]. В теме фугато очевидно применение диатонически окрашенного тона «ми♮» в качестве VII «натуральной» ступени в тональности *fis-moll*, которое придает теме «архаический характер». Помимо основного тона *fis*, в структуре темы фугато обладают самостоятельностью составляющие тему тоны *gis*, *a*, *e*, *h*; между названными тонами возникают функциональные отношения в диапазоне пентахорда $[e] - fis - gis - a - h$.

Мелодические унисоны духовых инструментов в ситуации ладовой переменности интонационно и ритмически подчеркивают значимость тона «e♮» на фоне пауз в партиях струнного квартета. Условно «нижний» тон «e» пентахорда $[e] fis - gis - a - h$, многократно сопоставляемый с «вводным» тоном («e♯»), окончательно отклоняет последний. Если принадлежащий к тональности доминанты (*Cis-dur*) тон «e♯», тяготеющий к тонике (*fis*), обнаруживает закономерности действия системы тяготений к терцово-квинтовым «устоям» (в условиях мажоро-минорной ладо-гармонической системы), то структурные единицы искусственно созданного Берлиозом лада с участием тона «e♮», функционируют иначе; порядок тонов в рассматриваемом ладу имеет следующий вид: $[e/e\#] - fis - gis - a - h - (cis - d/dis - e) - fis$

В отдельных тематических комплексах сочетания тонов названного выше лада приобретают экспрессивную окраску благодаря секундовым и квартовым соотношениям с основным тоном «*fis*». Переменность «вводного» и «диатонического» тонов при переходе к основному тону сохранена композитором вплоть до заключительных тактов Увертюры, где «вводный» тон оказался отвергнутым. Можно предположить, что рассмотренный прием ладо-гармонического развития функционирует в качестве «программного» параметра музыкального содержания: перипетии сюжета «Бегства в Египет» связаны с топологией пути – пространственно-временными и эмоционально-психологическими трансформациями в жизни Святого Семейства.

Сюжет «Поклонение пастухов»

Свидетельства пастухов о рождении Иисуса Христа приведены в Евангелии от Луки (Лк, II: 8 – 20). В изложении отмечено событие появления Ангела в поле перед местом, где жили пастухи, ночью сторожившие стада на пастбище. При виде Ангела пастухов охватил страх. Но Ангел сообщил пастухам радостную для всего народа весть о рождении Мессии, Господа, и указал найти ребенка, «который лежит спеленутый в яслях». [Лк; 12]. Пастухи, отправившиеся в Вифлеем, нашли Мариам с Иосифом и ребенка, лежащего в яслях. Увидев ребенка, они повторили то, что сказал им о нем Ангел. [Лк., II; 16 – 18]. Восхваляя и прославляя Бога за все, что увидели, пастухи вернулись назад: «Все было так, как сказал им Ангел». [Лк., II; 20]. Апокрифическое Евангелие Младенчества сообщает: «После того, как пришли пастухи и, возжегши огонь, предавались радости, небесные воинства явились им, хваля и прославляя Господа». [17, с. 254].

Некоторые церковные писатели указали на то, что пастухов, видевших Спасителя, было трое; «..в других местах говорится, что их было четверо, и назывались они: Мисаил, Ахиил, Стефан и Кириак». [17, с. 254].

Мир пастухов – первых христиан, бедняков из иудейской среды – был духовным союзом новой веры. Новый Завет изменил характер отношений между человеком и Богом, основанных не на священном «библейском» страхе, а на любви и взаимном доверии. Немецкий писатель-гуманист XX века Т. Манн отметил «заинтересованность в человеке» – общечеловеческое *сredo* мировоззрения первых христиан, к которым принадлежали пастухи. [23 с. 705, 712]. Бог уже существовал в вере первобытных иудеев (пастухов), которым Ангел открыл Христа как высшую любовь. Стремление служить лишь высшему привело пастухов поклониться Младенцу Иисусу и повелело вверить свои души Христу.

Духовно возвышенная любовь стала для пастухов путем к истине и одновременно самой истиной бытия. Пастухи – «первые верующие из еврейского народа» (И. В. Гёте). [24, с. 435]. Им первым Ангелы объяснили путь к спасению через Христа, и эту благовест пастухи открыли первым прибывшим издалека богатым волхвам – «первым язычникам», которые позднее приняли христианство. В статье «Священные Волхвы» (1820) Гёте подчеркнул важность встречи пастухов и волхвов – первых христиан и первых язычников. [24, с. 435].

Искусствовед А. Майкапар обратил внимание на факт наибольшего распространения сюжета «Поклонение пастухов» в Италии, начиная с XIV века: «Бедность пастухов в изображении художников порой доходила до крайности (Джорджоне)». [25, с. 71]. Исследователь

также указал на присутствие в пространстве полотен XV – XVI веков Ангелов, по нотам поющих гимн в честь Рождества Иисуса Христа. На картине Рембрандта «Поклонение пастухов» (1646) изображена ночная сцена: лучезарный свет, излучаемый Младенцем, передает «трансформирующую силу, которая вошла в сей мир с приходом в него Христа; лица, преображенные светом, излучаемым Младенцем, выражают экстаз и веру». [25, с. 72].

Сюжет «Бегство в Египет» в изобразительном искусстве

Наиболее ранним примером воплощения сюжета «Бегство в Египет», согласно утверждению исследователя А. Майкапара, является изображение Мастера Бертрама (ок. 1379) «на так называемом Грабовском алтаре». [25 с. 93]. Каноническим принципом изображения является движение Святого Семейства слева направо, запечатленное на полотнах Джотто, Монограмматиста А В, Дюрера, Бассано. [25, с. 91]. «Ангелы, покровительствующие Св. Семейству в этом путешествии, присутствуют уже в ранних изображениях данного сюжета на римских мозаиках. Их можно видеть и у более поздних мастеров. Это либо один Ангел (Джотто), либо целый сонм их (Дюрер)». [25, с. 92].

В статье «Античное и современное» (1818) Гёте сделал развернутый анализ сюжета «Бегство в Египет»: «Прежде всего мы должны понять, сколь значителен сам сюжет, рассказ о том, как многообещающий младенец, потомок древнего царского рода, которому предназначено в будущем оказать грандиознейшее воздействие на весь мир, ибо оно приведет к тому, что старое будет разрушено и, обновленное, восторжествует и что мальчик в объятиях

преданнейшей матери и под охраной заботливейшего старца бежит и с Божьей помощью спасается. Различные эпизоды этого важного события изображались уже сотни раз, и многие художественные произведения, возникшие на эту тему, приводят нас нередко в восхищение». [24, с. 306].

«Прощание пастухов со Святым Семейством»

Поэтический текст, написанный Берлиозом для «хора пастухов», передает благоговейную нежность Вифлеемских пастухов, жизнь которых проста и бедна, к рожденному в бедности Младенцу Иисусу. Сочувствие пастухов вызвано жизненными обстоятельствами Святого Семейства, вынужденного искать приюта на чужбине: «От той страны, где родился на свет, / Его судьба уводит далеко».

Упомянув об Ангеле, защищающем беглецов, пастухи выражают надежду на спасение Святого Семейства. Строй мыслей и чувств пастухов определяют преобразование чувства страха перед Богом в любовь к Богу, благочестивое смирение и нежность к Младенцу Иисусу. Названные добродетели принадлежат к основным ценностям христианства. Молитвенное, благоговейное переживание нежной любви пастухов к Младенцу Иисусу интерпретировано Берлиозом как чувство единое, общечеловеческое.

«Хор пастухов» является «антропософским» центром ораториальной трилогии. Элементы из области библейских преданий о пастухах, отголоски канонических и апокрифических Евангелий синтезированы композитором в едином музыкально-поэтическом художественном тексте. Смысловое содержание последнего – Рождество Христово – событие, переживаемое христианским миром как актуальное.

После создания «трагедии о человечестве» и человеке, лишенном веры (драматическая легенда «Осуждение Фауста»), Берлиоз интерпретировал «все человеческое» в «хоре пастухов» из ораториальной трилогии «Детство Христа». «Хор пастухов» охарактеризован исследователем А. Бошо как «страстная молитва», проникнутая пафосом высокого назначения человека и всего человечества; «звучная поэзия передает чувства, которые невозможно облечь в слова». [19, с. 353, 354]. Из «хора пастухов», как из единственного «лирического ростка», выросла художественная концепция бессмертия христианской любви.

«Хор пастухов». Композиция; связь с основной идеей художественной концепции ораториальной трилогии

«Как много свежести в этом безыскусственном рассказе; только он кажется чересчур коротким, и появляется искушение изложить его подробнее, дорисовав все детали» (Гёте). [23, с. 702]. Приведенное высказывание не адресовано произведению Берлиоза, однако эти слова Гёте характеризуют эмоционально-психологическое содержание «хора пастухов» из «Детства Христа», а также план разработки композитором художественной концепции – путь «доработки деталей», который прослеживается в истории создания ораториальной трилогии.

Четырехголосный хор (*Allegretto*, $\frac{3}{8}$, *E-dur*) следует *attacca* после Увертюры к части II «Бегство в Египет». В кратком оркестровом Вступлении партии гобоя и кларнета *in A* имитируют звучание пастушьего рожка или старинных французских инструментов – мюзета (от старофр. *muse* – дудка), либо гобоя де пуату. Названный

гобой представляет собой род волынки, широко распространенный во Франции в XVII – XVIII веках; гобой де пугату применялся в оперном оркестре Люлли.

Инструментальный четырехтакт с затактом к «хору пастухов» – аллюзия пастушьего наигрыша – обрамляет звучание хора и служит связующим переходом между рифмованными строфами. Четыре строфы имеют симметричную структуру, каждая включает 40 тактов: 4 т. (вступление) + 8 т.| + 8 т.| + 8 т.| + 12 т. Первая и вторая фразы (8 т. + 8 т.) зарифмованы; стихотворный текст третьей фразы (8 т.) полностью повторен в четвертой фразе (8 т.), при этом вторая половина последней фразы (4 т.) здесь повторена дважды.

Пример №5.

L'Adieu des Bergers à la Sainte Famille. The shepherds
Abschiedsgesang der Hirten beim Scheiden der heiligen Familie. bid farewell to the Holy Family.

Allegretto. (♩ = 66.)

The score includes parts for Oboe, Clarinet in A (3rd), Soprano, Alto, Tenor, Bass, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The vocal parts have lyrics in German and Russian. The tempo is Allegretto (♩ = 66.).

Lyrics (German):
 Ich bin zu spät zu dem Heiligen Kind, zu dem
 Du auf Erden der Heiligste bist, auf Erden der heiligste Kind.
 Ich bin zu spät zu dem Heiligen Kind, zu dem
 Du auf Erden der Heiligste bist, auf Erden der heiligste Kind.

Lyrics (Russian):
 Явился мне пред очами твоими, явился мне пред очами твоими.
 Ты же родился на земле, ты же родился на земле.
 Явился мне пред очами твоими, явился мне пред очами твоими.
 Ты же родился на земле, ты же родился на земле.

Хор Вифлеемских пастухов. Начало.

Тонально-гармоническое развитие в «хоре пастухов» отличается модуляционной активностью: вторая фраза модулирует в тональность III ступени (*gis-moll*); начало гармонического развития третьей фразы

в тональности II ступени (*fis-moll*) приводит к промежуточному устою – тонике параллельного минора (*cis-moll*). Четвертая фраза включает смелые отклонения в *G-dur*, *C-dur* – тональности отдаленных степеней родства, ладовую подмену на одноименный минор (*e-moll*), после чего следует остановка на доминантовой гармонии (*H-dur*), которая усиливает функциональное тяготение к основной тональности (*E-dur*).

Берлиоз был абсолютно уверен в отсутствии у современников-парижан какого-либо представления об исторических стилях музыкального мышления; подразумеваемая мистификация с мистерией П. Дюкре, придуманную им самим и обличая косность обывательских вкусов, композитор не без сарказма отметил: «Надо быть невежественным, как карп, чтобы поверить, будто композитор XVIII века мог когда-либо выдумать модуляцию, находящуюся в середине хора». [8. с. 37].

Начало заключительного раздела «хора пастухов» в партитуре отмечено динамическим обозначением *pppp*, что соответствует логике развития невидимого сценического действия: таинство молитвы завершено, пастухи удаляются от яслей. Биограф Берлиоза А. Бошо сравнил «скрытую, едва уловимую нежность» «хора пастухов» с характером обрядовой сцены прощального «приношения даров» на могиле Эвридики из оперы «Орфей» Глюка; исследователь также отметил жанровое сходство «хора пастухов» Берлиоза и нескольких хоровых сцен из «Волшебной флейты» Моцарта. [19, с. 355].

Возвышенные эмоционально-психологические и нравственные аспекты «Детства Христа» были актуальны во Франции в начале 1850-х годов благодаря новому отношению к концептам христианства в связи с критикой неокатолицизма; новое понимание идеи христианской любви лежит в основе центральной части

ораториальной трилогии. Обновление духовного мира первых христиан начиналось с метаморфоз души; в «Прощании пастухов со Святым Семейством» Берлиоз представил проявление христианской любви как доминирующей духовной силы современного мира.

«Отдых Святого Семейства». Фундаментальные образы. Психологическая интерпретация событий. Второй вокально-симфонический раздел с солирующей партией Рассказчика

Сюжет «Отдых на пути в Египет» в изобразительном искусстве известен с конца XIV века, несмотря на его отсутствие в канонических Евангелиях. Анализируя особенности изображения «Отдыха на пути в Египет» на полотнах Дж. да Фриано (1423), Рембрандта (1627), А. Карраччи (ок. 1600), искусствовед А. Майкапар обратил внимание на пример уникального истолкования рассматриваемого сюжета на картине Караваджо: «Художник изображает Ангела, играющего на скрипке по нотам, которые держит Иосиф. (Ноты здесь записаны каллиграфически, как, кстати, и на некоторых других картинах художника; вероятно, это верхние партии трех мадригалов – точно идентифицировать музыку на этой картине пока не удалось). Внимательно слушающий музыку осел заставляет вспомнить самозабвенно поющего осла на картине Пьеро делла Франческа «Рождество» (ок. 1470; Лондон, Национальная галерея): ирония заключается в том, что осел издревле считается самым немзыкальным животным». [25, с. 94].

Топология пути лежит в основе сюжета «Отдых Святого Семейства». О решении Св. Иосифа отправиться в Египет сказано в Евангелии от Матфея: «Он встал, взял Младенца и Матерь Его ночью и пошел в Египет, и там был до смерти Ирода, да сбудется реченное

Господом через пророка, который говорит: из Египта воззвал Я Сына Моего». [Мф., 2; 14 – 15]. Передвижение ночью из кратковременного приюта-укрытия вифлеемской пещеры в неведомое и опасное пространство пустыни было тайным. В апокрифических источниках сообщается о путешествующих вместе со Св. Иосифом трех отроках – его сыновьях от первого брака, о пальме, склонившей ветви и укрывшей от зноя Св. Марию с Младенцем Иисусом, и др. [17, с. 90 – 91].

Музыкально-поэтическим воображением Берлиоза создана живописная картина цветущего луга, зелени пальмовых деревьев и журчащего среди камней ручья. Эмоционально-психологическое восприятие красоты природы неотделимо в этой картине от осмысления благочестивой жизни Святого Семейства. Оазис в пустыне является «фундаментальным образом», который связан с сокровенной надеждой Святого Семейства на спасение. Образ оазиса олицетворяет глубинные психологические истины: ценность жизни, ее обновление, которые семантически связаны с переживанием счастья: «Бытие начинается с благоденствия». [26, с.166]. Вместе с тем, изысканный образ красоты, покоя и благодати (оазис) по смыслу противоположен образу пустыни, передвижение в которой для бегущих из Иудеи путников сопряжено с опасностью; в апокрифическом Евангелии Младенчества описан эпизод встречи с разбойниками. [17, с. 261 – 262].

Представитель французской ветви феноменологии Гастон Башляр, анализирувавший научные описания известного исследователя океанских глубин Филиппа Диоле, пришел к выводу о том, что называемый пустыней мир есть «фундаментальный образ», причастный к «внутреннему пространству». По словам философа,

покидая пространство обычного чувственного восприятия, человек вступает в контакт с пространством, выполняющим психологическое обновление. [26, с.297 – 298].

В части II «Детства Христа» концепт христианской «сторгэ» – чувство нежной любви, обращенной родителями к спящему Младенцу Иисусу, соотнесено с фундаментальным образом пространства (оазис), который содержит семантический аспект психологического обновления. Координация фундаментальных образов части II «Бегство в Египет» с идеей христианской «сторгэ» ведет к глубокому осмыслению эмоционально-психологических связей человека с миром. «Мы чувствуем, как под воздействием поэтической пространственности, которая устанавливает связь между сокровенным миром души и бесконечным внешним простором, объединяя их в общей экспансии, зарождается величие». [26, с. 292]. Христианская «сторгэ» показана в части II «Детства Христа» как нравственная основа благочестивой жизни Святого Семейства; прекрасная природа – неотъемлемая составляющая этой жизни.

Второй вокально-симфонический раздел с солирующей партией Рассказчика «Отдых Святого Семейства» содержит повествование о внутренних переживаниях Св. Марии на пути в Египет, а также – психологический подтекст, обнаруживающий отношение Рассказчика к происходящему. Партии Рассказчика и симфонического оркестра участвуют в создании музыкально-поэтического пейзажа, воспринимаемого глазами Св. Марии; созерцание / описание природы в повествовании Рассказчика соотнесено с эмоционально-психологическим подтекстом, раскрывающим мир чувств Св. Марии. Рассматриваемый раздел представляет идею бессмертия христианской любви как основную идею вокально-симфонической концепции.

Находящийся в центре части II «Отдых Святого Семейства» следует *attacca* за «хором пастухов».

Развитие действия в вокально-симфоническом разделе «Отдых Святого Семейства» с солирующей партией Рассказчика обусловлено программой, изложенной в поэтическом тексте. В динамичном повествовании Рассказчика упоминается о безостановочном передвижении Святого Семейства в пустыне, о приходе в долину, где путники увидели пышные кроны деревьев и чистую воду ручья, «звеневшего в камнях» (М. Аннинская). Св. Иосиф сказал: «Здесь мы можем / Передохнуть немного у воды / От тягот многотрудного скитанья». Младенец Иисус безмятежно спал на руках Св. Марии. «Она остановила / Осла и, оглядевшись, подивилась: / Какой прекрасный травяной ковер, / Усыпанный цветами, среди пустыни / Для сына моего Господь раскинул. / И, спрятавшись в спасительную тень / Трех пальм, Иосиф и Мария / Заснули сладко. Только их осел / Не мог уснуть и все щипал траву. / Чтоб их покой ничто не волновало, / С небес слетели ангелы и вокруг / Семейства дремлющего стали на колени / И величали Божие дитя».

В процессе развертывания вокально-симфонической музыкальной ткани границы между внутренними структурными компонентами данного раздела можно обозначить лишь условно. Идиллическая инструментальная пастораль (*Allegretto grazioso*, $\frac{6}{8}$; *a-moll – A-dur*), исполняемая чередующимися группами высоких деревянных и струнных инструментов, содержит переключки лаконичных мелодических фраз. Ладовая переменность характеризует эмоционально-экспрессивную песенно-танцевальную тему *Allegretto grazioso*, которая далее сопровождает повествование Рассказчика о

Св. Марии. Психологическая глубина музыкальной характеристики образа Св. Марии отличает художественную концепцию «Детства Христа»; тема *Allegretto grazioso* – выразительная составляющая многогранной характеристики образа Св. Марии, показанного в развитии. Принцип ладовой переменности, отмеченный выше, снова функционирует в качестве инвариантного интонационного элемента лирико-драматической сферы ораториальной трилогии.

Партия симфонического оркестра, раскрывающая психологический подтекст событий, о которых повествует Рассказчик, содержит обобщенное развитие чувства нежной семейной любви (христианской «сторге»). Формирование художественной концепции вечности христианской любви происходило на фоне современного переосмысления христианства, в атмосфере естественно-научного видения изменяющегося мира, метаморфоз души человека. Примечательно высказывание Берлиоза о «религиозном складе гармоний и мелодическом строе» в разделе «Отдых Святого Семейства»: «В теноровом соло, повествующем об отдыхе Святого Семейства в пустыне, ничего старинного нет, кроме мелодического строя и гармоний, *религиозный склад которых не совсем по нынешней моде*» (курсив наш, – В.А.). [8, с. 38].

Духовная реальность евангельского сюжета находится в области укорененной в сознании европейцев христианской веры; в ораториальной трилогии Рассказчик олицетворяет обобщенный образ современного человека, вера которого пошатнулась со времен эпохи Просвещения; трансформируясь, образ Рассказчика предстает в новом свете (Эпилог).

Соло Рассказчика органично включено композитором в непрерывное развитие музыкальной ткани. Лаконичные

декламационно-мелодические фразы привносят свежесть речевых оборотов в «контрастно-тематические сочетания» элементов музыкальной фактуры (В. П. Протопопов). [27, с. 400]. В начале рассматриваемого раздела лаконичные вокальные фразы солирующей партии Рассказчика, как казалось, лишь «добавлены» к «диалогу» духовых и струнных групп инструментов; так проявляется комплементарный принцип полифонического мышления Берлиоза: «контрапунктирование вводится только тогда, когда слушатель уже освоился с новым тематическим материалом», – отмечал исследователь В. П. Протопопов. [27, с. 398].

Рассказчик кратко упоминает о решении Св. Иосифа остановиться на отдых в оазисе; в партии оркестра охарактеризовано состояние благочестивого спокойствия «внутреннего патриарха». В психологическом портрете Св. Иосифа Берлиоз запечатлел усталость немолодого человека, с трудом переводящего дыхание. Выразительные паузы – отличительные особенности музыкального содержания рассматриваемого фрагмента. [20, с. 97].

Создавая многоплановую характеристику образа Св. Марии, композитор включил в сопровождающую повествование Рассказчика оркестровую партию мелодически яркую, эмоционально приводит к тоническому устою (с) приводит к тоническому устою (с) приводит к тоническому устою (с) насыщенную, основанную на ладовой переменности тему *Allegretto grazioso*; идейная значимость названной темы утверждается композитором на протяжении второго вокально-симфонического раздела с солирующей партией Рассказчика. Принадлежащая к лирико-драматической сфере христианской «сторге», названная тема ранее, как упоминалось выше, была проведена в партиях скрипок (начало раздела «Отдых Святого

Семейства»). Тема *Allegretto grazioso* (*a-moll* с «диатонической» VII ступенью «g[♯]») дублирует сольную партию тенора, затем она проведена в партиях солирующих скрипок. [20, с. 98 – 99].

В заключительной части раздела «Отдых Святого Семейства» фразы вокальной партии солирующего тенора сопровождает лишь группа струнных инструментов с сурдинами. В последних тактах партии Рассказчика впервые возникают интонационные «предвестники» второго дуэта Св. Марии и Св. Иосифа, расположенного в сцене 1 части III («Приход в Саис»). Действие приема интонационных связей «на расстоянии», обеспечивает музыкальной драматургии ораториальной трилогии симфоническую целостность.

Финальное соло (*sotto voce*) Рассказчика, упоминающего о появлении Ангелов, представляет собой декламационную фразу, завершаемую паузой; псалмодирование одного и того же тона («e») сопровождается паузами в партии оркестра. В заключительном кадансе группа деревянных духовых инструментов (флейты, английский рожок, кларнеты) образует хоральное сопровождение для песнопения Ангелов (*Alleluia*), завершающего часть II. Хоровые унисоны (горизонталь четырех сопрано и четырех альтов), исполняющих *Alleluia*, эффектно «разворачиваются», преобразуясь в четырехголосную вертикаль заключительного хорового аккорда, поддержанного инструментами струнной группы *pp-perdendo – ppp*.

Часть III «Приход в Саис». Композиция. Особенности музыкальной драматургии

Начиная с первого вокально-симфонического раздела с солирующей партией Рассказчика (Ч. I), в последующих трех аналогичных разделах (включая Эпилог) Рассказчиком последовательно обнаруживается актуальность смысла евангельского сюжета как для современной композитору эпохи, так и для будущего. Отделенный от героев повествования временной и культурной дистанцией Рассказчик сводит вместе элементы пространственных и временных измерений. В партии Рассказчика объединены интратекстуальные и экстратекстуальные аспекты повествования; синтезируя последние, Рассказчик обнаруживает современный смысл событий евангельского сюжета, представленного в поэтическом тексте произведения. Художественная трансформация категорий пространства и времени в ораториальной трилогии позволила современникам воспринимать «Детство Христа» как многомерную духовную реальность, актуальную ораториально-театральную концепцию вечности христианской любви.

Часть III «Приход в Саис» объединяет четыре непрерывно следующих один за другим раздела: третий вокально-симфонический раздел с солирующей партией Рассказчика; сцену 1 «В стенах города Саиса» (дуэт Св. Марии и Св. Иосифа); сцену 2 «Комната в доме измаилитов»; сцену 3, представляющую собой Эпилог; последний включает два структурных компонента: четвертый вокально-симфонический раздел с солирующей партией Рассказчика и заключительный вокально-симфонический раздел (Рассказчик и хор).

Сцены 1 – 2 образуют композиционный центр части III; крайние разделы (третий вокально-симфонический раздел с солирующей

партией Рассказчика) и сцена 3 (Эпилог) обрамляют часть III ораториальной трилогии. Если в сценах 1 и 2 представлено взаимодействие лирико-драматической и лирико-психологической сфер вокально-симфонической концепции, то в обрамляющих разделах доминирует лирико-философская, повествовательная сфера музыкальной драматургии. Выражение эмоций смягчено композитором; вместе с тем, «лирическая геометрия» отчетливо проступает в сопоставлении трех названных выше сфер. Основную идею художественной концепции транслирует Рассказчик, партия которого в соединении с партией симфонического оркестра формирует лирико-философскую, повествовательную вокально-симфоническую сферу ораториальной трилогии.

Заключительная часть ораториальной трилогии – итог сюжетного повествования, представленного как топология пути. Продвижение по пустыне привело к изменению физического и психологического состояния путников, целью которых являлось спасение жизни Младенца Иисуса. насыщение драматизмом музыкального материала части III обусловлено трансформациями эмоционально-психологических состояний героев. Следуя канонам классицизма (Глюк, Моцарт, Бетховен), Берлиоз достиг психологической глубины, сдержанности обобщенного музыкально-театрального воплощения чувств героев – участников действия.

В третьем вокально-симфоническом разделе с солирующей партией Рассказчика, открывающем часть III, композитор развивает смысловой аспект произведения, связанный с мыслью о высшей ценности жизни, духовным центром которой является Христос. Христианское понимание высшей ценности жизни, сообщенное человеку в Новом Завете, сохранило актуальность в XXI веке.

Известный современный представитель Католической церкви, кардинал К. М. Мартини в беседе с итальянским писателем У. Эко о верующем человеке в неверующем мире подчеркнул современную значимость важной для христианства идеи о том, что жизнь человека призвана к соучастию в жизни Божественной: «Для христиан уважение к человеческой жизни с самых первых ее проявлений – не расплывчатая сентиментальность, не «эмоциональное расположение» и «интеллектуальное убеждение <...> но, скорее, осознание некоей особой ответственности, понимание, что достоинство вот этого человека определяется не моей доброй волей, не гуманными чувствами, а призывом Бога. Речь идет не обо «мне», не о «моем», даже не о том, что «во мне», а о том, что больше меня». [28, с. 62].

После освещения начальных событий в жизни Младенца Иисуса, бегства Святого Семейства под угрозой смерти из Вифлеема в Египет и спасения от гибели в семье иноверцев-измаилитов, Повествователь упоминает о Голгофе, на которую поднялся Иисус Христос во искупление человеческих грехов: «И смерть мучительную принял на Кресте, / Открыв для нас тем самым путь к спасенью». В Эпilogue (часть III) изменен вектор повествования Рассказчика; изложение событий далекого прошлого (Детство Иисуса Христа) обращено к контексту настоящего и будущего. Речь Рассказчика с хором свидетельствует о связи прошлого и настоящего. Идея непрерывности времени не могла быть открыто заявлена в тексте, представлена традиционными музыкально-театральными средствами. Рассказчик напоминает слушателям о тайне, соединяющей душу человека с Богом. «Душа моя, уйми свою гордыню / Пред тайною мучительной и светлой!» [20, с. 169]. Рассказчик и хор передают духовное послание Берлиоза современникам: «О мое сердце, наполнись святой и чистой

любовью, / Одной лишь любовью, открывающей нам Небеса». [20, с. 170-174].

Третий вокально-симфонический раздел с солирующей партией Рассказчика

Фугато (Allegro non troppo, *gis-moll*, $\frac{4}{4}$) в начале части III – лаконичная вокально-симфоническая картина, раскрывающая смысловой и психологический подтекст происходящего. Основная четырехтактовая тема фугато в маршевом ритме, с ямбическим затактом и восходящим скачком на кварту поручена группе деревянных духовых инструментов (флейты, гобой, английский рожок, кларнеты *in A*). Ладовое наклонение вновь отмечено Берлиозом в партитуре: «натуральная» VII ступень в миноре функционирует в начале части III в качестве некоего «архаического» элемента, аналогичного ладовым структурам старинных народных песен, многие из которых, по словам Берлиоза, «лишены вводного тона» или «имеют еще более странный звукоряд: в них вовсе отсутствуют IV и VII ступени нашей гаммы». [9, с. 166].

В музыкально-драматургическом развитии произведения третий вокально-симфонический раздел с солирующей партией Рассказчика не только предваряет действие сцены I (дуэт), но и выполняет функцию интонационного обобщения, симфонизации. Поддерживая связь «на расстоянии» с интонационно-тематическими элементами предыдущих частей и последующих разделов части III, музыкальный материал третьего вокально-симфонического раздела с солирующей партией Рассказчика сообщает единство интонационно-тематическому развитию ораториальной трилогии. Повествование Рассказчика о приходе Святого Семейства в большой египетский

город, где «жители не знали сострадания», включено в музыкальную ткань интенсивно развивающейся инструментально-симфонической картины.

Наряду с обнаружением эмоционально-психологического подтекста излагаемого сюжета солирующая партия Рассказчика транслирует идею неразрывной связи прошлого, настоящего и будущего. Оркестровое фугато представляет ритмически измененный музыкальный материал Увертюры к части II («Бегство в Египет»), изложенный в размере $\frac{4}{4}$, в «расширенном» минорном ладу (*gis-moll*) за счет чередования *VII* «натуральной» и *VIII* «гармонической» ступеней.

Эмоционально сдержанные фразы декламационного характера в партии Рассказчика отделены одна от другой выразительными паузами; связанная с декламацией ясно артикулируемого поэтического текста вокальная интонация может быть охарактеризована как реалистическая. В многослойной симфонической ткани дифференцированы функции отдельных тембров; темброво-гармонические комплексы участвуют в процессе вокально-симфонического развития. В изложении партий струнных инструментов выделяется ритмическое своеобразие партии альты, содержащей продолжительные ритмические остинато; этот «статичный» звуковой феномен контрастирует унисонному рельефу основной темы фугато, проводимой группой духовых инструментов. Внезапная тонально-гармоническая модуляция *gis-moll* → *Es-dur* в оркестровой партии подчеркивает эмоционально-экспрессивный момент в партии солирующего тенора, отмечая наступление кульминации. На фоне пауз в партии оркестра Рассказчик интонирует

a cappella: «Там жители не знали сострадания / И нравом отличались непреклонным <...> мольбам не внемля, / Они скитальцев гнали от порога».

Третий вокально-симфонический раздел *Allegro non troppo* с солирующей партией Рассказчика, открывающий часть III ораториальной трилогии, оканчивается эпизодом *Allegro*, для которого характерно расслоение музыкальной ткани на эмоционально контрастные тематические сегменты. Партии тенора, выписанной в виде эмоционально-сдержанного речитатива, соответствует изложение оркестровой партии, в которой насыщенные яркими красками гармонические вертикали с неожиданными модуляциями взаимодействуют с элементами линейно-полифонического изложения; «динамичный» функционально-гармонический план устремлен к тонально-гармоническому устою.

Сцена 1 «В стенах города Сауса». Дуэт

Сцена 1 сквозного развития действия содержит драматическую кульминацию ораториальной трилогии. Драматургический контраст ярко проявляется в диалогической композиции дуэта Св. Марии и Св. Иосифа: просьбы Святого Семейства о ночлеге чередуются с гневными отказами жителей Сауса (вначале – римлян, затем – египтян). Лаконичные фразы Св. Марии с Младенцем Иисусом на руках и Св. Иосифа, измученных скитаниями по раскаленной пустыне и останавливающихся возле домов в надежде найти приют, прерываются гневными репликами римлян и египтян, захлопывающих двери при виде Святого Семейства. Св. Мария и Св. Иосиф, повсюду встречающие глухие сердца и неприступные двери, продолжают искать дом, где можно остановиться на ночь. Св. Мария изнемогла от истощения, в ее груди не осталось ни капли молока. «Где же искать

прият? / Разве в лачуге той под сенью густых смоковниц?». [20, с. 120]. Прося о милости, Св. Мария и Св. Иосиф стучат в убогое жилище незнакомых людей: «Сжальтесь, откройте дверь, милости просим у вас!». Сольным репликам меццо-сопрано вторит партия баритона; речь Св. Иосифа с «затрудненным дыханием», прерываемую паузами, сопровождают выразительные унисоны виолончелей. Восходящее движение вокальной фразы по тонам хроматического звукоряда (партия баритона) «сопровождает» интонация жалобных стонов с нисходящей малой секундой (гобой).

Гневные реплики хозяев богатых домов (*Allegro*) вносят драматургический контраст в начальный лирико-драматический раздел сцены 1. Резко скандируемая, сопровождаемая стаккато в оркестровой партии, нисходящая фраза мужского хора с нарочито «непреклонным», акцентуемым повтором заключительного каданса выразительно обрисовывает «ответ» жестокосердых домовладельцев-римлян на просьбу о помощи Святого Семейства. [20, с. 114].

Во втором разделе Сцены 1 (ц. 57) дополняющие одна другую фразы сольных вокальных партий сочетаются с выразительным «комментарием» персонифицированного тембра – солирующего гобая, который вносит эмоционально окрашенные «штрихи» в музыкальную характеристику речи задыхающегося от усталости Св. Иосифа. Повторная мольба о спасении Святого Семейства, обращенная к египтянам – состоятельным домовладельцам – встретила презрение и жестокость. «Брошенные» фразы мужского хора (*Allegro*, 6 первых и 6 вторых басов) передают резкую брань враждебно настроенных египтян: в оркестровой партии стаккато струнных инструментов сопровождает грубую речь: «Ступайте прочь,

израильское племя! / У честных египтян нет ничего / Для нищих и больных из Иудей!» [20, с. 118].

В разделе *Allegro non troppo* инструментальный ансамбль струнных инструментов подготавливает драматическую кульминацию части III. [20, с.119 – 120]. В оркестровой партии Берлиозом применен один из тех видов звукоподражания, которые композитор называл «музыкальными образами». [9, с. 95]. Это «шаги» по тонам хроматического звукоряда, прерываемые неравномерно чередующимися затактовыми акцентами и паузами; к созданию экспрессивного звукоизобразительного образа также имеет отношение композиторская ремарка «*Silence*», действующая на протяжении двух тактов, обозначенных паузами. Инструментальный ансамбль, включающий натуралистические элементы звукоподражания, и следующий за ним речитатив Св. Иосифа характеризуют физическое и психологическое состояние героев: отчаяние изможденного страданиями Святого Семейства и горестное переживание жестоких упреков со стороны жителей Саиса. Ансамблевый эпизод, композиционная функция которого состоит в подготовке драматической кульминации ораториальной трилогии, динамизирует развитие действия. [20, с. 120].

Начало драматической кульминации ораториальной трилогии *Allegro non troppo* совпадает с моментом вступления партии литавр-соло, подчеркивающих смысл слов Св. Марии: «Я сейчас упаду». [20, с. 122]. Собрав последние силы, Св. Иосиф и Св. Мария восклицают: «О, сжальтесь! Впустите нас!». Экспрессия вокальных фраз меццо-сопрано и баритона сочетается с красочностью тембров деревянных духовых инструментов (гобой и фагот). Паузы в партиях солистов

Речитатив солирующего баритона (партия Св. Иосифа) в дуэте развернут на контрастно-полифоническом фоне, в котором звучание высоких духовых инструментов совмещено с повторяющимся звукоизобразительным ритмо-интонационным комплексом («образ шагов») у инструментов струнной группы. Последний продолжает ассоциироваться с замедленной поступью, неверной походкой людей, измученных смертельной усталостью. Фигуры молчания (паузы) – выразительные штрихи в эмоционально-психологической характеристике образа Св. Иосифа: «нет необходимости, чтобы естественное звучание воспроизводилось вполне точно, достаточно напомнить о нем двумя-тремя штрихами», – отмечал Берлиоз в статье «О подражании в музыке». [9, с. 96].

Заключительные такты дуэта – апогей эмоционального напряжения главных действующих лиц произведения. [20, с. 124]. В драматической кульминации ораториальной трилогии достигнута вершина развития лирико-драматической сферы нежной любви Святого Семейства (христианской «сторгэ»). Способ перехода *Attacca* к сцене 2 выполняет роль драматургического *crescendo* – действенного приема музыкальной драматургии.

Сцена 2 «Комната в доме измаилитов». Трио двух флейт и арфы

В центре развернутой сцены 2 сквозного развития действия находится новое действующее лицо ораториальной трилогии – Глава семейства измаилитов, плотник, гостеприимно распахнувший двери своего дома перед гонимыми беженцами из Иудеи. Святое Семейство встретила дружная, приветливая семья, проявившая к бедным скитальцам чувство жертвенной, возвышенной любви (христианской «агапэ»). Измаилиты предоставили Святому Семейству кров и пищу.

Четыре соло Главы семейства (бас), отделенные друг от друга хоровыми репликами домочадцев, представляют разностороннюю характеристику образа хозяина бедного жилища, который радушно принял скитальцев, распорядился дать им воды и молока, хлеба, меда и винограда; хозяин обратился со словами почтения к Св. Иосифу, он распорядился подать воды для омовения израненных ног Св. Марии, позаботился о приготовлении мягкой постели для Младенца Иисуса. Родственники, слуги и дети хозяина с готовностью оказали Святому Семейству необходимую помощь. Нравственное поведение и приветливая речь отца многочисленного семейства показали путникам из Иудеи, что иноверец-измаилит и ранее давал приют беднякам.

В одном из писем страсбургскому композитору, критику и дирижеру-исполнителю ораториальной трилогии Франсуа Швабу (1863) Берлиоз писал о партии Отца семейства: «это очень важная партия, на которую я обращаю Ваше внимание». [8, с. 183]. В музыкальной характеристике Главы семейства измаилитов преобладает неторопливость развертывания широко распетых, закругленных фраз. Вокальная интонация основана на ясной поэтической декламации. Выразительные мелодические построения в оркестровой партии дополняют эмоционально-психологическую характеристику образа радушного хозяина.

Композитор придавал особое значение соблюдению динамического плана во время исполнения хора измаилитов, находящегося в начале сцены 2. [20, с. 127]. В письме Ф. Швабу Берлиоз уточнил: «Хор "Пусть их истерзанные ноги..." должен быть нюансирован, как указано в партитуре, то есть *piano* до маленького *crescendo*, приводящего к *mezzo piano*; закончить опять *piano*». [8, с. 188].

Второе соло Главы семейства измаилитов, адресованное Св. Иосифу, содержит суждения измаилита о совпадении его ремесла плотника и ремесла Св. Иосифа, о возможности работать вместе, об общих предках. «Потомки Измаила – братья тем, / Кто род ведет от внуков Авраама», – говорит измаилит Св. Иосифу. Атмосферу доброжелательного гостеприимства сцены 2 характеризуют лаконичные реплики хора домочадцев, разделяющих чувства Главы семейства; измаилиты проявили сострадание и милосердие по отношению к Святому Семейству; оценку благочестивого, нравственного поведения измаилитов содержат слова: «Как счастливы милосердные! И к ним будет Бог милосерд» (Мф. 5,7). [16, с.141].

Лирико-психологическая сфера христианской «агапэ» представлена в вокально-симфоническом развитии последующих разделов части III. Четвертое соло Главы семейства измаилитов выполняет связующую драматургическую функцию, являясь прелюдией к началу «Маленького концерта» для гостей. Желая развеять печаль и отогнать горестные мысли Св. Марии и Св. Иосифа, Глава семейства измаилитов предлагает младшим из детей взять в руки музыкальные инструменты: две флейты и фиванскую арфу, «чтоб день приятно и достойно завершить». [20, с. 147].

Трио двух флейт и арфы – лирическая кульминация ораториальной трилогии

В соответствии с развитием литературно-поэтического сюжета, Берлиоз включил в динамичную сцену 2 части III «Трио двух флейт и арфы» в исполнении юных измаилитов, применив, таким образом, театральный прием «сцена на сцене». Концертное выступление ансамбля, выполняющего театральные задачи – новаторское,

«провидческое» явление в творчестве Берлиоза, получившее в XX веке жанровый статус «инструментального театра».

«Это трио должно быть разучено отдельно тремя солистами <...> Нужны два отличных флейтиста и очень хороший арфист», – писал Берлиоз М. Швабу. [8, с. 179].

Трио двух флейт и арфы – лирическая кульминация ораториальной трилогии, в которой на первом «плане действия» находится лирико-психологическая сфера христианской «агапэ». Инструментальное Трио вносит в развитие сцены 2 «эмоциональную модуляцию», изменяя характер действия: на смену напряженному драматизму приходит переживание красоты и покоя.

Камерный ансамбль, создающий автономное звуковое пространство в музыкальной ткани сцены 2, обладает композиционным единством. Симметричная форма Трио, которую можно условно обозначить формулой $AbC/Db'A'$, состоит из шести непрерывно следующих один за другим разномасштабных разделов. Интродукция (A, начальный раздел, обрамляющий форму); «меланхолические» аккорды арфы (b, связующий эпизод, переход к первой лирической пьесе); лирическая мелопея двух флейт (C); вторая подвижная пьеса (D); повтор «меланхолических» аккордов арфы (b', связующий эпизод, ведущий к окончанию); повтор тематического материала начального раздела – A').

Атмосферу домашнего концерта, вызвавшего слезы на глазах Св. Марии, растроганной выступлением детей, тонко воссоздал биограф Берлиоза А. Бошо, отметивший лиризм «любовной мелопеи, растворяющейся в ночи». [19, с. 317]. В сцене 2 представлено вокально-симфоническое взаимодействие лирико-драматической сферы христианской «сторгэ» и лирико-психологической сферы

христианской «агапэ»; расширение последней происходит в следующих за Трио разделах: соло Отца дружной семьи и завершающем сцену 2 хоре измаилитов, следующем за лаконичными репликами благодарных гостей.

Музыкальные характеристики образов Главы семейства измаилитов и его домочадцев показаны композитором в развитии. Семейный круг измаилитов и община вифлеемских пастухов олицетворяют мир античного христианства в ораториальной трилогии Берлиоза.

Когда убраны на места инструменты
и кончен труд дневной,
Когда Израиль от Кармила до Иордана засыпает,
укрытый пшеницей и тьмой, –
Словно в отрочестве, когда смеркалось и читать
он больше не мог, –
Глубоко вздохнув, Иосиф обращается к Богу и ему
отвечает Бог.

Поль Клодель. «Святой Иосиф». Перевод М. Гринберга. [1, с. 19 – 20].

Сцена 3 (Эпилог). Четвертый вокально-симфонический раздел с солирующей партией Рассказчика

Эпилог ораториальной трилогии – итог развития вокально-симфонической концепции вечности христианской любви; события прошлого, настоящее и будущее представлены Берлиозом как пространственно-временной континуум: «Воскресение Иисуса вписывается в могущественные явления, которыми Бог провозгласил свой план спасения для людей». [14, с. 34].

Повествовательная, лирико-философская сфера музыкальной драматургии ораториальной трилогии, в центре которой находится Рассказчик, содержит два семантических уровня, составляющих определенное смысловое целое: исторически-временной, сюжетно-повествовательный (1); уровень современный / вневременной (2). Последний раскрывает основную идею вечности христианской любви в художественной концепции Берлиоза. Исторически-временной, сюжетно-повествовательный уровень содержания представлен в процессе развития музыкальной драматургии на протяжении развертывания действия от сцены 1 (ч. I) до сцены 2 (ч. III) включительно. Современный / вневременной уровень содержания обнаружен Берлиозом за рамками сюжетного повествования, в сцене 3 (Эпилог).

В четвертом вокально-симфоническом разделе тенор-соло (Рассказчик) завершает исторически-временную повествовательную линию развития сюжета: «Вот вам рассказ про то, как иноверцем / Спаситель был от гибели спасен <...> / Прошли года, и наконец свершилось, / Что промысел Божественный готовил: / Во искупление человеческих грехов / Иисус Христос поднялся на Голгофу / И смерть мучительную принял на кресте, / Открыв для нас тем самым путь к спасенью».

Пример №8.

Scene III.
Epilogue. Epilog. Epilogue.

Lento. (♩ = 50)

Lento. (♩ = 50)

Listesso tempo. Recit. misurato.

Listesso tempo. Recit. misurato.

Listesso tempo. Recit. misurato.

Эпилог (начало)

Характер сольного высказывания Рассказчика в Эпиллоге выдержан в стиле, соответствующем представлению о сакральном пространстве мистерии, об образе тишины, свойственном первому вокально-симфоническому эпизоду с солирующей партией Рассказчика (Ч. I). В начале Эпиллога (*Lento*, $\frac{4}{4}$, *piano*) эмоционально сдержанный речитатив тенора изложен на фоне протянутых тонов (линий) в партиях струнных и духовых инструментов, формирующих тематические сегменты оркестровой вертикали. Хор присоединяется к повествованию Рассказчика в среднем вокально-симфоническом разделе Эпиллога, в котором «план действия» обращен к настоящему и будущему: «Раскройся, сердце, радости навстречу / Любви исполнись чистой, бескорыстной! / Через любовь получим мы спасенье...».

Обилие пауз в партии оркестра и динамическое обозначение *perdendo* («замирая») создают пространство тайны: душа обращается к Богу. Лирико-философский центр Эпиллога сосредоточен в разделе *Andantino misto*. В партиях хора, повторяющего за Рассказчиком завершающий стих, доминируют приемы полифонического голосоведения.

Пример №9.

Un poco riten. Un poco ritard.

main le Pa - ter - nel sup - pli - ce, Et de - let lei tray - a le cho - min.
 With - in ce - les and sea and sin - ce, dom - er see fol - low His path to Hea - ven.
 death, and save us from dam - na - tion, showing the way to re - demp - tion and Heaven.

poco cresc. *poco cresc.* *poco cresc.* *poco cresc.*

Un poco riten. Un poco ritard.

F. Andantino mistico. (♩ = 60)

Oh, *pp*
 Oh, *pp*
 O. Singl. *pp*
 Clar. *pp*
 Eng. *pp*
 Bass *pp*

Andantino mistico. (♩ = 60)

O non à - det, pour toi que res - te - il k'hai - re, Qué -
 Moi - se No - de, für dich, was hei - ßt nach zu schaf - fen, ab -
 Oh my spir - it, now how three down to thy Cre - a - tor, how -

1 Solo
 2 Solo
 1 Solo

Andantino mistico. (♩ = 60)

Эпilog. Солирующая партия Рассказчика

В Эпilogue ораториальной трилогии Рассказчиком завершено повествование о мистерии духовного диалога Ангелов и Святого Семейства, о таинстве Рождества Христова; окончена поэма о Детстве Иисуса Христа и вере первых христиан. Рассказчиком, солистами и хором представлен итог вокально-симфонической концепции. Концепция вечности христианской любви истолкована Берлиозом в измерении души современного человека, который может отвернуться от Бога; Бог не отвергает человека никогда.

В процессе повествования композитором выявлено психологическое «я» Рассказчика, его классицистски сдержанное отношение к излагаемым событиям. Фокусируя интерес слушателей на том или ином фрагменте сюжетного повествования, Берлиоз привел слушателей к пониманию того, что Рассказчик – современный герой; это человек, имеющий убедительные причины для того, чтобы напомнить современникам: общение души с Богом есть тайна. Представление о названном психологическом феномене последовательно сформировано Берлиозом в процессе развития вокально-симфонической концепции. Многоплановость полифонического мышления Берлиоза проявляется в совмещении временных измерений (прошедшего, настоящего и будущего) на уровне музыкальной драматургии, в искусном применении «эмоционального контраста в одновременности», контрастно-полифонических приемов развития вокально-симфонической музыкальной ткани.

В Эпilogue завершен процесс взаимодействия пяти основных сфер музыкальной драматургии ораториальной трилогии: лирико-драматической сферы христианской «сторгэ» (нежной любви Святого Семейства); лирико-психологической сферы христианской «агапэ»

(духовно-возвышенной любви «к ближнему»: одухотворенной святости Вифлеемских пастухов и благочестивой любви, сострадании семейства измаилитов к Святому Семейству); мистериальной сферы «Небесных сил» и повествовательной, лирико-философской сферы, в центре которой находится Рассказчик. Полифоническое взаимодействие «планов действия» и симфоническая разработка интонационных элементов названных сфер лежат в основе развития вокально-симфонической концепции вечности христианской любви. В финальных тактах ораториальной трилогии «Детство Христа» (Эпилог) автономные слои вокального многоголосия образуют размещенный за сценой восьмиголосный женский хор *a cappella* и сольная партия тенора. Композитор отметил необходимость равномерного исполнения *diminuendo* при переходе от *piano* к *pppp* во всех голосах; в партитуре Берлиоз поместил ремарку, предписывающую хористам «цепное дыхание» – для непрерывного звучания при повторении заключительного слова в хоре невидимых Ангелов: *amen* – «да будет так».

Таким образом, особенности индивидуального композиторского понимания психологической тайны общения души человека с Богом отражены в глубинной структуре произведения. Ораториальная трилогия «Детство Христа» Г. Берлиоза является высоким образцом, своеобразным художественным каноном для французских композиторов XIX – XX веков, создавших ораториально-театральные произведения и крупные формы вокально-симфонической и инструментальной музыки на основе синтеза искусств и жанровых признаков; среди них – оратории Ш. Гуно, «священная драма» «Мария Магдалина» и опера-миракль «Жонглер Богоматери» Ж. Массне, оратории «Заповеди Блаженств» и «Искупление» С. Франка, мистерия К. Дебюсси «Мученичество Святого Себастьяна», оратория В. д’Энди «Легенда о Святом Христофоре», оратория «Жанна д’Арк на костре» А. Онеггера, опера «Диалоги кармелиток» Ф. Пуленка, «Три маленькие литургии Божественного присутствия» и опера-миракль «Святой Франциск Ассизский» О. Мессиана и др. Восприятие ораториальной трилогии «Детство Христа» Г. Берлиоза как концепции вечности христианской любви, актуальной для современного христианского мира, приводит к изменению отношения к судьбе и творческому наследию композитора.

Литература

1. Поль Клодель. Избранные стихотворения. Ассоциация «Новая литература». МП «Итларь» (изд-во «Carte Blanche»). СПб – Москва, 1992. – 64 с.
2. Аверинцев С. С. Собрание сочинений / Под ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова. София – Логос. Словарь. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2006 – 912 с.
3. Козлов С. Л. Эрнест Ренан: Филология как идеология. / Чтения по истории и теории культуры. Вып. 60. М.: Издательский центр РГГУ, 2012. – 103 с.
4. Berlioz et Saboly par L. Guichard // La Revue Musicale, Numéro spécial, №233. Hector Berlioz, Paris. 1956. – 147 с.
5. Хохловкина А. А. Берлиоз. М.: Государственное музыкальное издательство. М.: 1960. – 547 с.
6. Михайлова И. Н., Петраш Е. Г. Искусство и литература Франции с древних времен до XX века. М.: КДУ, 2005. – 384 с.
7. Берлиоз Г. Избранные письма /Перевод с французского: В 2-х книгах. Составление, перевод и комментарии В. Н. Александровой, Е. Ф. Бронфин. Книга 1: 1819 – 1852. – Л.: Музыка, 1981. – 240 с.
8. Берлиоз Г. Избранные письма /Перевод с французского: В 2-х книгах. Составление, перевод и комментарии В. Н. Александровой, Е. Ф. Бронфин. Книга 2: 1853 – 1868. – Л.: Музыка, 1982. – 272 с.

9. Берлиоз Г. Избранные статьи / Перевод с франц. Составление, переводы, вступительная статья и примечания
В. Н. Александровой и Е. Ф. Бронфин. М., Музгиз, 1956. – 406 с.
10. Берлиоз Г. Мемуары / Перевод О. К. Слезкиной. Вступ. ст.
А. А. Хохловкиной. Ред. перевода и примеч.
В. Н. Александровой и Е. Ф. Бронфин. М.: Государственное музыкальное издательство. 1961. – 916 с.
11. Вергилий «Энеида». / Пер. с лат. С. Ошерова. – СПб.: Азбука, Азбука – Аттикус, 2013, 384 с.
12. Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. Наука поэзии. М.: Издательство АСТ, 2009. – 912 с.
13. История зарубежной литературы. Античность. Средневековье. Возрождение. XVII век: Учебник. Под ред. проф. Л. И. Гительмана. СПб.: Издательство Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. СПб, 2011. – 622 с.
14. Ауджиа К., Качитти Р. Исследование христианства. Как воздвигается религия / Пер. с итал.:
Е. А. Худеньких. – М.: Международные отношения, 2014. – 304 с.
15. Онеггер А. О музыкальном искусстве: Пер. с фр. / Комментар. В. Н. Александровой, В. И. Быкова. – Л.: Музыка, 1979. – 264 с.

16. Канонические Евангелия. / Пер. с греч. В.Н. Кузнецовой / Под ред. С. В. Лёзова и С. В. Тищенко. М.: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1992. – 350 с.
17. Книга апокрифов. Ветхий и Новый завет. / [коммент. П. Берснева, С. Ершова]. – СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2007. – 432 с.
18. Холопова В. Н. Три стороны музыкального содержания / *Philharmonica International music journal* 2(2) 2014. – с. 261 – 271. DOI: 10.7256/1339–4002.2014.3.13227
19. Boschot A. Histoire d'un romantique (Hector Berlioz) vol. III. Paris, 1913. – 711 с.
20. Berlioz Hector. L'Enfance du Christ. Trilogie Sacrée. Paroles de Hector Berlioz. – Complete score. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1900. – 174 с.
21. Аверинцев С. Собрание сочинений / Под ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова. Связь времен. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2005. – 448 с.
22. Музыкальная энциклопедия. Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 5. М., «Советская энциклопедия», 1981. – 1055 с.
23. Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 2. – М.: Издательство Правда. 1991. – 720 с.
24. Гёте Иоганн Вольфганг. Об искусстве. Сост., вступит. статья и примеч. А. В. Гулыги. М.: Издательство «Искусство», 1975 г. – 323 с.
25. Майкапар А. Новый Завет в искусстве: Очерки иконографии западного искусства. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1998. – 352 с.

26. Башляр, Гастон. Поэтика пространства. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014, – 352 с.
27. Протопопов В. П. Полифония Берлиоза / Протопопов В. П. История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII – XIX веков. М.: Музыка, 1965. – 614 с.
28. Эко У. и Мартини К. М. (кардинал). Диалог о вере и неверии / Пер. с ит. (Серия «Диалог»). – 3-е изд. – М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2011. – 144 с.

Люблю книги
ljubljuknigi.ru



yes
I want morebooks!

Покупайте Ваши книги быстро и без посредников он-лайн - в одном из самых быстрорастущих книжных он-лайн магазинов!
Мы используем экологически безопасную технологию "Печать-на-Заказ".

Покупайте Ваши книги на
www.ljubljuknigi.ru

Buy your books fast and straightforward online - at one of the world's fastest growing online book stores! Environmentally sound due to Print-on-Demand technologies.

Buy your books online at
www.ljubljuknigi.ru

OmniScriptum Marketing DEU GmbH
Bahnhofstr. 28
D - 66111 Saarbrücken
Telefax: +49 681 93 81 567-9

info@omniscrptum.com
www.omniscrptum.com

OMNIScriptum



