

УДК 7

Д. В. Логунова

И. СТРАВИНСКИЙ И А. ОНЕГГЕР: МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНЫЕ НОВАЦИИ 30-Х ГОДОВ XX ВЕКА

Статья посвящена мелодраме «Персефона» И. Стравинского и драматической оратории «Жанна д'Арк на костре» А. Онеггера. Оба произведения представляют собой музыкально-театральные миксты, в которых драматическая декламация выступает на паритетных началах с музыкой. В статье рассматриваются новаторские черты в сюжетах, жанрах, функции декламации в музыкальной драматургии произведений.

Ключевые слова: мелодрама, драматическая оратория, декламация, мелодекламация, мистерия, сакрализация, жанровый микст.

D. V. Logunova

STRAVINSKY AND A. HONEGGER: MUSICAL AND THEATRICAL INNOVATIONS IN 1930S

The article is devoted to the melodrama «Persephone» by Igor Stravinsky and the dramatic oratorio «Jeanne d'Arc at the stake» by Arthur Honegger. Both works represent a mixed music and drama genre in which dramatic recitation stands on a par with music. The author considers the innovative features of plot, genre, and functions of the declamation in dramaturgy of these works.

Keywords: melodrama, dramatic oratorio, recitation, melodeklamatsiya, mystery, sacred, mixed genre.

Первая треть XX столетия представляет собой период активных исканий композиторов в области выразительных средств, техник композиций, музыкальных жанров. В этот период рождаются новые типы спектакля, включающие в себя синтез элементов из разных видов искусства. Этот процесс отчетливо обозначается во Франции,

где театральная жизнь приобретает широкий размах. Под воздействием тенденции к скрещиванию разных типов художественного творчества, среди которых особенно активным становится внедрение элементов драматического театра, преобразуются ранее сложившиеся и веками функционировавшие жанры музыкального искусства. Важную

роль в этом процессе играет внедрение в музыкальные произведения драматического текста – декламации.

«Интеграция речи и музыки» – ведущее направление в деятельности Онеггера, швейцарца по происхождению [1, с. 110]. Стравинский в ряде сценических произведений «русского периода» использует слово произнесенное. В 30-е годы XX века именно на французской почве реализовалось тяготение обоих композиторов к синтезу речевой декламации и музыки. Они создают сочинения, где сценическая речь органично вписана в музыкальную драматургию, и мастерство синтеза разных видов искусства отличается особой отточенностью – это «Персефона» (1934) Стравинского и «Жанна д'Арк на костре» (1935) Онеггера.

Оба произведения были созданы в Париже в атмосфере музыкально-театральных новаций. Они явились результатом сотрудничества композиторов с известной драматической актрисой и танцовщицей Идой Рубинштейн, которая стала первой исполнительницей заглавных партий в обоих произведениях. Их целостная художественная концепция складывалась также в сотрудничестве композиторов с известными французскими поэтами и драматургами, написавшими либретто: А. Жидом (для «Персефоны») и П. Клоделем (для «Жанны д'Арк»). Драматурги обращаются к «серьезным» сюжетам: в одном случае это миф, в другом – факты из французской истории; причем, события, положенные в основу сюжета, ими переосмысливаются. Центральной фигурой становится фигура женщины – мифическая либо историческая.

Миф о Персефоне, изложенный в гимне Гомера «К Деметре», в мелодраме реализуется в трех частях: I часть «Персефона похищенная», II часть «Персефона в преисподней», III часть «Возвращенная Персефона». Значительно переосмыслены события, о которых повествует Гомер. Перед слушателем-

зрителем разворачивается многократно повторяющаяся история о путешествии Персефоны с Земли в Подземный мир и обратно. Дочь Деметры становится главной героиней. В сценарии А. Жида она не похищается Плутоном, а добровольно уходит в другой мир. Снимая бытовые и комические сцены гомеровского гимна, помещая в центр событий Персефону, авторы мелодрамы тем самым акцентируют идею, заложенную в древнем мифе: «амбивалентного единства жизни и смерти» [2, с. 78], возрождения через смерть. В новой интерпретации миф приобретает черты классицистской драмы: главная героиня должна сделать выбор между чувством и долгом. Все происходящее преломлено через христианскую идею сострадания и самопожертвования во имя других.

В «Жанне д'Арк», состоящей из Пролога и 11 сцен, раскрывается трагическая судьба Орлеанской девы. П. Клодель «сосредоточил внимание на образе Жанны <...> преодолевающей зло, насилие, предательство силой своей любви к народу, к родине. Символический образ Жанны, разрывающей свои цепи в предсмертную минуту, стал драматургическим стержнем всего произведения» [3, с. 93]. Образ Жанны д'Арк раскрывается с разных сторон – эпической (как героини-освободительницы), лирико-психологической (как девушки с тонкой душевной организацией). Все события, и близкие по времени (суд, обвинения народа, разыгрывание судьбы Жанны в карты), и более отдаленные (коронавание Карла, детство героини, осознание ею своей миссии), а также момент сожжения на костре – кульминационное завершение жизни девушки – преломлены через воспоминания той, которая стала после сожжения святой.

Общей в концепции двух произведений является идея жертвенности (в оратории Онеггера идея смерти ради других заложена в самой исторической основе сюжета, в «Персефоне» она привносится авторами

мелодрамы). Обобщенно философский план произведений связан с коловращением, создает параллели с явлениями природы. В мелодраме Стравинского уход дочери Деметры из земного мира и ее возвращение связаны с увяданием и расцветом природы. В оратории Онеггера приход весны олицетворяет возрождение надежды на объединение Франции и на ее победу над Англией в Столетней войне.

Под воздействием тенденции к скрещиванию разных типов художественного творчества, среди которых особенно активным становится внедрение элементов драматического театра, преобразуются ранее сложившиеся и веками функционировавшие жанры музыкального искусства. В рассматриваемых произведениях существенным является взаимодействие нескольких жанров, возникают «микстовые жанровые структуры». При этом «речевые и вокальные роли значимы в равной степени» [1, с. 111]. В то же время каждое из двух произведений содержит свой комплекс черт и приемов, заимствованных из нескольких видов искусства, в структуре каждого доминируют разные жанровые составляющие.

В идейно-художественной концепции и драматургии «Персефоны» объединены черты классической мелодрамы и романтической. От эпохи классицизма она унаследовала античный миф как основу сюжета, хор в роли комментатора событий, использование минимального количества главных персонажей. В произведении Стравинского участвуют один певец – тенор (жрец Эвмолп), четыре мимиста (Деметра, Триптолем, Плутон, Меркурий), декламирует главная героиня – Персефона. Черты мелодрамы XIX века проявляются в личностном аспекте в трактовке главного образа. Известные по историческим образцам особенности мелодрамы предстают у Стравинского в новом качестве.

Существенно обновляется интерпретация сюжета. Новым для жанра мелодрамы стало то, что на поверхность сценарной дра-

матургии выходит связь мифа с ритуалом. Композитор и либреттист воссоздали черты элевсинской мистерии в полифункциональности партии Эвмолпа и некоторых сюжетных мотивах. Мелодрама превращается в некое символическое действо о тайной связи между живым и мертвым миром, о физическом и духовном очищении. Нововведением Стравинского, помимо включения в мелодраму фигуры повествователя и жреца Эвмолпа, является трактовка хора не только как рассказчика, комментатора, но и как участника действия, вступающего в диалог с героиней (хоры нимф и хоры теней умерших).

В «Жанне д'Арк на костре» Онеггера – масштабном полотне о национально-освободительной борьбе французского народа и о героическом подвиге его дочери – ведущим является ораториальный жанр. Однако он также предстает в новом качестве. Произведение рассчитано на сценическое воплощение, в отличие от концертного жанра оратории. При весомой роли хора, центральным действующим лицом является Жанна д'Арк; образ народа раскрывается через взаимоотношения с ней. Повествование значительно динамизировано, что связано с экспрессивной подачей образа главной героини, с двойной функцией партии брата Доминика – не только повествующего о событиях (подобно евангелисту в «Страстях» или *testo* в итальянской кантате и оратории), но и активно вступающего в диалог с Жанной. Композитор отказывается от номерной структуры традиционной оратории в пользу сквозного развития драматического действия.

Как и в мелодраме Стравинского, в оратории Онеггера многие исследователи отмечают черты мистерии [3; 4]. Но в «Персефоне» – это элевсинская мистерия эпохи античности, которая представляла собой обряды инициации в культах богинь плодородия Деметры и Персефоны. Введенная по инициативе Стравинского партия жреца Эвмолпа соответствует роли иерофанта в обряде, название должности которого (*ta iera*

ῥαίνων) в переводе с греческого указывает на обязанность показывать и объяснять посвященным таинственные святыни культа. Как и участники ритуала, жрец Эвмолп надевает маски, «озвучивая» мимирующих персонажей. Упоминания о морском берегу в конце II части и факеле в III части вызывают ассоциации с важными моментами мистерии – очищением посвященных в морских водах и факельным шествием.

В «Жанне...» присутствуют черты средневековой мистерии, в ней целая группа религиозно-мистических персонажей – это Святая Жанна, брат Доминик, Святые Маргарита и Катерина, Богородица. Подобно мистериям Средневековья в «Жанне д'Арк» происходит борьба добра и зла, столкновение сил небесных и адских, библейских действующих лиц, которые видятся Жанне, и враждебных ей сил. Из средневековой религиозной драмы перенесены в ораторию комедийно-сатирические сцены, свойственный некоторым мистериям принцип мультилингвизма, сосуществуют элементы язычества и христианской веры. На наличие мистериальных литературных форм в произведении Онеггера указывает Л. Раппопорт [3].

В обоих сочинениях в той или иной мере заложена идея перемещения из мира земного в мир богов (подземный в «Персефоне», небесный в «Жанне д'Арк на костре»). В связи с этим в них особую роль приобретает хроно-топ, характерный для мистериального театра. В «Персефоне» Стравинского усиливается визуально-пространственный аспект во время видений противоположного мира, которые встают в воображении главной героини. В оратории Онеггера, помимо постоянных переключений из мира небесного в мир земной, авторами преднамеренно нарушается ход времени – сценическое развитие идет от поздних к более ранним событиям, а завершается произведение героической смертью Орлеанской девы. Порой возникает ощущение того, что в один момент спрессовано прошлое, настоящее и будущее.

Качественно новые черты традиционным музыкальным жанрам придает «значимость и эмоциональная мощь текста» (выражение П. Клоделя), произносимого актерами со сцены. В центре внимания авторов персонажи, показанные средствами драматического театра. Декламация (художественное произнесение текста) получает сквозное развитие на протяжении всего спектакля, активно внедряясь в музыкальную ткань. Драматическая игра, произнесенное декламационное слово – главные выразительные средства характеристики Персефоны и Жанны.

В произведении Стравинского средствами декламации характеризуется только одна героиня – Персефона. Приемы декламации выделяют ее среди других персонажей. Этот образ преподносится как некий объективный «абсолют» возвышенного утонченного плана (чему способствует и рафинированная инструментовка). Основная характеристика героини воплощена в музыкальной теме, сопровождающей декламационные высказывания Персефоны. Она представляет собой контрапунктическое сочетание двух элементов: нисходящих плавных мотивов, удвоенных в терцию, и мелодических фраз в диапазоне м. 10 из последовательности нисходящих ч. 4. Второй элемент представляет собой отдаленный вариант одной из составляющей комплекса «музыки ада», в остром пунктирном ритме, с широкими мелодическими ходами часто на диссонансирующие интервалы, staccato, выдержанным органом пунктом в басу, тембром арфы, символизирующим смерть и холод.

Музыкальная тема Персефоны показывает героиню как дитя двух миров – земного и подземного. Она проводится лишь два раза, в ее первом и последнем монологах. Вместе с центральными монологами два монолога из крайних сцен на сюжетном и музыкальном уровнях реализуют логическую триаду «тезис – антитезис – синтез». Тезисом является идея жизни, антитезисом – смерть,

синтезом – идея возрождения через смерть. Это выражается в контрапунктическом соединении в последней части музыкального материала первого монолога (тема Персефоны) и третьего (тема музыки ада).

В оратории Онеггера в отличие от мелодрамы Стравинского декламация поручена не одному, а многим персонажам. Локально, т. е. в рамках одной сцены, средствами драматической декламации охарактеризованы Чтец (Пролог), Герольд, Церемониймейстер (4-я сцена), Герольд III, четыре туза (6-я сцена), Зерно, Мамаша винных бочек, крестьяне (8-я сцена), священник (11-я сцена). Эпизоды с участием этих героев являются чисто драматическими, они прерывают развитие основной музыкально-драматургической линии оратории. Только средствами декламации на протяжении всей композиции характеризуется брат Доминик. Тем самым его фигура приобретает особое значение. Его роль можно сравнить с ролью евангелиста-рассказчика в «Страстях»: он поясняет Жанне (и слушателям) историю ее жизни. В то же время он является активным действующим лицом: ведет диалог с Жанной, воздействует на ее психологическое состояние, выступает как медиум, вызывающий у девушки видения прошлого. Средствами вокального интонирования, только пением, характеризуются персонажи из Библии – Богородица, Святая Маргарита, Святая Катерина, что возвышает их над другими действующими лицами. Пение и речь сочетаются в партии хора (народные сцены), судьбы и Клирика. В партии главной героини представлен весь спектр речевого и вокального интонирования.

Средствами речи произнесенной композитор рельефно маркирует драматургические пласты, связанные с пространственно-временной организацией художественного целого. Так, в 9-й сцене воспоминания Жанны о детстве оформлены в мелодекламацию – произнесение текста в сопровождении с музыкой; в момент возвращения к на-

стоящему композитор обращается в партии героини к выразительным возможностям ритмодекламации.

На композиционно-драматургическом уровне декламация в «Персефоне» выполняет *смысло- и целостнообразующую функцию*. Фразы героини, звучащие без музыкального сопровождения, акцентируют важные переломные моменты в драматургии. Так, например, во 2-й сцене «Персефоны» после достаточно протяженного инструментального фрагмента, во время которого героине подносят дары (испить из чаши воду реке забвения Леты; надеть венец – «в нем все, чем богаты земля и ад»), следует ее декламационное высказывание. Слова Персефоны являются реакцией на происходящее во время музыки пантомимическое действие. При этом яркий контраст между двумя разнородными сегментами выделяет эту сцену – это переломный момент: отказ от даров, которые дали бы ей власть и богатство в мире Плутона, но лишили бы возможности вернуться к матери и живым людям.

Концептуальное значение имеет и мелодекламация. В эпизодах ее концентрации – в монологах Персефоны – раскрывается идея пространственного перемещения главной героини. Находясь в одном мире, она видит мир иной и сострадает ему; христианский мотив сострадания был важен для драматурга и композитора. Путешествия Персефоны происходят в соответствии с объективным равномерным ритмом природы, что соотносится с космическими законами Вселенной, воплощает идею циклической обратимости. В смысловом отношении распределение монологов зеркально симметрично: в двух крайних монологах Персефона, находясь в земном мире, говорит о желании попасть мир мертвых; в центральных – она вспоминает о мире людей, находясь в царстве Аида. В масштабном отношении монологи организуют метр высшего порядка.

В партии Персефоны и во всей композиции преобладает статика, что обуслов-

лено, помимо свойств драматургии, формообразованием: используются вариантно-строфические формы чаще с репризным заключением, остигатные формы. Особенно это характерно для крайних частей. Динамика достигается средствами монтажа. Благодаря включению реплик героев в повествование Персефоны создается диалог между ней и нимфами с тенями. Так как музыкальный материал реплик и последующих разделов идентичен (вариантные преобразования не меняют его сущности), главным стимулом движения становится контраст между словом пропетым и произносимым. Наибольший динамизм свойственен II части. Он достигается благодаря учащению ритма в появлении монологов в конце II части, наличию большого количества реплик и тирад, вопросительных конструкций; использованию типичных для жанра мелодрамы XVIII века приемов: речь без сопровождения оркестра и троекратное чередование коротких фраз героини с аккордами оркестра.

В «Персефоне» контрапунктическое сочетание музыкального ряда и выразительной речевой декламации, характеризующей смысл происходящих событий и реакцию на эти события героини, образует сложную политематическую блочную конструкцию. Асинхронность «цезур» двух контрапунктирующих пластов способствует текучести формы.

В оратории Онеггера использование конкретных видов декламационных приемов нередко определяет логику формообразования. Композитор трижды приводит большие по масштабам сегменты декламации без музыкального сопровождения, которые представляют собой диалоги Жанны и брата Доминика (конец 2-й и 5-й сцен), сцену клирика и крестьян (середина 8-й сцены). В результате вся оратория делится на четыре крупных раздела: Пролог – 2-я сцена, 3–5-я сцены, 6–8-я сцены, 9–11-я сцены. Такое членение композиции отражает драматургическую логику. Так, Пролог и первые две сцены яв-

ляются неким зачином, сюжетной завязкой оратории. Лишь после диалога Жанны и Доминика 2-й сцены перед слушателями разворачивается история Жанны. В 3–5-й сценах показана линия Жанны и враждебно настроенных к ней сил, все события происходят в Руане. В последующих 6-й и 7-й сценах место действия условно, в 8-й оно переносится в Реймс, в 9-й – в Домреми; лишь в последних двух сценах – 10-й и 11-й – действие вновь разворачивается в Руане. В 8-й сцене после большого декламационного фрагмента клирика с крестьянами в развитии линии контрдействия наблюдается перелом. Значительно снижается экспрессия обвинительных реплик народа, враждебно настроенного к Жанне, – теперь это всего лишь шепот, а не громогласные выкрики.

Наряду с музыкальными закономерностями, характером интонационно-тематического процесса, выбор тех или иных декламационных приемов позволяет композитору подчеркнуть функцию некоторых сцен. Использование приемов гротесковой стилизации в музыке выделяет среди других аллегорические 4-ю и 6-ю сцены. Кроме того, 4-я сцена отмечена применением ритмодекламационных сегментов, чередующихся с музыкой. Этот прием ни в какой другой сцене не используется. В 6-й сцене автор ограничивается чередованием музыкальных и декламационных фрагментов и их наложением друг на друга – мелодекламацией. В минимальном количестве представлено сочетание музыки и декламации в Прологе и сцене «Тримазо», в них господствует логика музыкальной формы.

Сравнение двух произведений, созданных классиками музыки XX века, показывает, что виды взаимодействия декламации и музыки определяются жанрово-стилевым контекстом. Произведение Стравинского отличается экономным использованием средств декламации, простых сочетаний ее с музыкой, «чистотой» в стилевом отношении, что

связано с неоклассической направленностью «Персефоны», обращением к классической французской мелодраме в качестве жанрового прототипа. Сюжетная линия показана достаточно рельефно и проста для понимания слушателем. Драматическая речь закреплена только за одним персонажем – Персефой. В результате главная героиня ярко выделена из всей ткани произведения, являясь его композиционным и драматургическим стержнем. В «Жанне д'Арк» представлена широкая палитра возможностей декламации, включающей ритмодекламацию и *Sprechstimme*, речь подана более эмоционально, как бы «крупным мазком» (*al fresco*). Мастерская трактовка слова произнесенного связана с преобладанием в оратории Онеггера черт экспрессионистического стиля.

Произведения Стравинского и Онеггера относятся к линии, которая получает распространение в музыке именно в XX век, – это линия сакрализации жанров. Как указывалось выше, в рассмотренных произведениях драматическая декламация функционирует в условиях, когда в их микстовой жанровой структуре – мелодраме у Стравинского и драматической оратории у Онеггера – важную роль играет мистериальный компонент. При этом драматическая декламация и драматический диалог выполняют в них ритуальные функции. В «Персефоне» все моменты перехода из одного мира в другой маркированы мелодекламацией. В «Жанне д'Арк на костре» крупные фрагменты драматических диалогов Жанны и брата Доминика во 2-й и 5-й сценах, сцена Клерика и крестьян

в 8-й также напрямую связаны с их сакральным содержанием. Таким образом, **важная функция драматической декламации связана с сакрализацией жанров мелодрамы и оратории.**

Характер и свойства произведений во многом определяет вид мистерии, к которой обращается каждый композитор. Античная элевсинская мистерия, ее эзотеричность и элитарность определили камерность «Персефоны», ее небольшие масштабы, минимальное количество персонажей. Онеггер обращается к площадной средневековой мистериальной драме. «Жанне д'Арк на костре» свойственны демократичность и масштабность. В ней наблюдается относительная автономность жанровых составляющих, где происходит переключение из оратории в план драматического театра и обратно. В обоих музыкальных произведениях композиторы придают новое качество драматической декламации. Включение приемов декламации обогащает жанровую основу сочинений, способствует воплощению многоплановых художественных концепций.

Функции драматической декламации, освоенные композиторами в первой половине XX века, получают распространение и развитие в современной музыке. Доказательством служит огромное число сценических и концертных жанров. При этом способы работы с выразительными возможностями человеческой речи образуют очень широкую палитру, охватить которую и представить в виде завершенной классификации в настоящее время едва ли возможно.

Литература

1. 100 композиторов XX века. – Пермь: Урал ЛТД, 1999. – 214 с.
2. Денисов А. «Персефона» И. Стравинского – новая жизнь мифа о возвращении из царства смерти // Миф. Музыка. Обряд: сб. ст. по материалам межд. науч. конф. – М.: Композитор, 2007. – С. 73–81.
3. Раппопорт Л. «Самая большая радость – умереть за тех, кого любишь...» // Рассказы о музыке и музыкантах. Популярная очерки. – Л.; М.: Советский композитор, 1977. – Вып. 2. – С. 133–152.
4. Филленко Г. Французская музыка первой половины XX века: Очерки. – Л.: Музыка, 1983. – 232 с.