

В период 1876–1882 гг. появилась одноактная комическая опера «Ожидайте меня под вязом» (ор. 14), по пьесе Ж. Превеля (либретто Р. де Боньера). До 1910 г. эта опера выдержала 19 спектаклей на сцене Национального театра Комической оперы.

В 1879–1883 гг. на собственный текст молодым композитором создавался «Песня о колоколе» по поэме Ф. Шиллера, ставшая своеобразным итогом начального периода эволюции его музыкально-театрального творчества. Для названного периода в целом характерны поиски индивидуальных принципов развития музыкальной драматургии и стиля.

На большой рукописной партитуре «Песни о колоколе», сплошь испещренной сценическими ремарками, музыкальный жанр произведения определен как симфоническая поэма. В переписке с друзьями то же самое произведение автор называл «Драматической Легендой с Прологом и семью картинами» для солистов, двойного хора и оркестра. Различия в жанровых обозначениях не мешали д'Энди сочинять крупную форму в духе Г. Берлиоза («Осуждение Фауста») и, вместе с тем, в русле традиции вокально-симфонических партитур С. Франка на духовную тему («Заповеди Блаженств», «Испупление»). «Песня о колоколе» создавалась также во имя основополагающей для «Национального общества» идеи возрождения жизнеутверждающей для «Национальной нации после катастрофы франко-прусской войны».

В 1906 г. «Песня о колоколе» была впервые поставлена в Брюсселе на сцене Théâtre de la Monnaie. После премьеры бельгийский музыковед Шарль ван дер Боррен поздравил д'Энди с впечатляющей композицией любовного дуэта Вильгельма и Леоноры, на что композитор ответил со свойственной ему прямотой: «Еще слишком много Мейербергера в музыке этой сцены»¹. Несмотря на то, что современная критика и слушатели узнавали в музыкальном языке «Песни о колоколе» реминисценции сочинений Дж. Мейербергера, Г. Берлиоза, Р. Вагнера, С. Франка, произведение это явилось *состоявшейся крупной музыкально-театральной формой* д'Энди: музыкальной драмой сквозного симфонического развития, с развернутой системой лейтмотивов. Утверждаемая в финале основная тема «In paradisum», олицетворяющая идею бессмертия, привнесена из григорианских песнопений. В «Песне о колоколе» композитор впервые прибегает к этому источнику. К данному приему обозначения смысловой кульминации — вершины музыкально-драматургического развития — д'Энди отныне стал обращаться в композициях финалов последующих произведений для музыкального театра.

«Фервааль». Совершенное композиторское мастерство д'Энди утвердилось в произведении, выходящем на протяжении шести лет. Это «Музыкальное действо „Фервааль“ в трех актах с Прологом». Тщательно подготовленная премьера «Фервааля» прошла 12 марта 1897 г. на сцене брюссельского Théâtre de la Monnaie. Французская пресса и многочисленные иностранные критики восприняли произведение с энтузиазмом; 10 мая 1898 г. состоя-

В. В. Азарова

Санкт-Петербургский государственный университет

«ЛЕГЕНДА О СВЯТОМ ХРИСТОФЕРЕ» В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ ВЕНСАНА Д'ЭНДИ

Музыкально-театральное творчество развивалось на протяжении всей жизни Венсаана д'Энди. С отроческих лет он регулярно посещал музыкальный театр, самостоятельно изучал либретто и партитуры опер. Первые сочинения относятся к 1869–1872 гг.: это прежде всего «Les Bougraves» — историческая драма об интендантах, защитниках крепости на берегу Рейна, в Священной Римской империи. От 600-страничной партитуры сохранился лишь рукописный фрагмент либретто Робера де Боньера, который стал автором и других либретто, написанных для д'Энди. За первой музыкальной драмой последовали отвергнутые самим композитором произведения, среди которых — «Знолари» по мотивам романа Жорж Санд; «Зачарованный лес» по Л. Уланду; «Матомет» на основе поэтического сюжета И. В. Гёте. Несостоявшимся оказался проект «Абенсраги», музыкальной драмы по Р. Шатбриану. Мотив *особой миссии героя* — единственного потомка древнего арабского аристократического рода — получил воплощение в дальнейшей эволюции музыкально-театрального творчества композитора. Музыка незавершенной музыкальной драмы «Валленштейн» составила основу партитуры «Три симфонические увертюры по Шиллеру» (1870–1881). Работа д'Энди над скандинавской драмой «Аксель» (1878), по поэме шведского поэта И. Тегнера (1782–1846), была приостановлена (произведение создавалось в сотрудничестве с либреттистом Р. де Боньером); тематический материал этого произведения позднее был использован композитором для музыкальной драмы «Фервааль».

Избрав для нового сочинения сюжет пьесы Г. Флопера «Искушение святого Антония», д'Энди вскоре отказался и от этой работы; в ней впервые намечилось стремление воплотить обобщенный симфонический и музыкально-драматический образ пылкого чувственного соблазна (*искушения*), который получит развитие и завершение в партии Королевы чувственных наслаждений («Легенда о святом Христофоре»).

© Азарова В. В., 2010

лась французская премьера на сцене Национального театра Комической оперы. Дирижировал спектаклем А. Мессаже; в 1912 г., став одним из директоров Национальной Музыкальной Академии, он провел 9 блистательных исполнений этого произведения.

Композитор стремился создать современную французскую музыкальную драму. Несмотря на то, что присутствие элементов вагнеровского творчества в музыке французского композитора адепты искусства д'Энди пытались игнорировать (в 1897 г. издательством «Dufour» был выпущен очерк-панегирик со статьями проницательных критиков Пьера де Бревилля и Анри Готье-Виллара), в «Ферваале» со всей очевидностью проступил мир искусства Р. Вагнера — тетралогии «Кольцо Нибелунгов», «Тристана и Изольды», «Парсифаля». «Фервааль» перекликается с искусством Р. Вагнера в сфере идей: искупления человеческих проступков жертвенным подвигом главного героя, постижения истины через приобщение к христианским святыням, бессмертия любви. В образных сферах музыкальных драм Р. Вагнера и В. д'Энди можно обнаружить параллели: Фервааль — Зигмунд, Зигфрид, Парсифаль; Гилена — Кундри, Изольда, Брунгильда; Арфагар — Гурнеманц, Курвенал; кельтская прорицательница Кето — богиня Эрда. Р. Роллан выразил замечание о творческом противоречии, существующем между В. д'Энди-поэтом и д'Энди-музыкантом; речь шла о несопадении поэтических и музыкальных дарований у таких художников, которые, по примеру Вагнера, сами стали писать слова и музыку⁷.

Драматический конфликт «Фервааля» основан на столкновении религиозных убеждений кельтов и мусульман. Во времена варварских нашествий VII–IX вв. на западе Европы кельты являлись активными распространителями христианской веры. Христианское поведение кельтов усвоили другие народы: «...происходит встреча мифологических традиций этих народов с христианскими представлениями»³. Друид Арфагар, воспитавший Ферваала — единственного потомка кельтских вождей, утверждает: «Зевс — мертв; Эрус — спит; Иисус — грядет!»

Соотношение лейтмотивов в симфоническом развитии музыкальной ткани «Фервааля» отличается «неподражаемой гибкостью и торжествующей лёгкостью»⁴. Красочные, наделенные экспрессией тонально-гармонические модуляции воплощают изменчивые оттенки настроений героев. «Иные страницы „Фервааля“ вызывают в душе ощущение горных вершин, покрытых сосновыми лесами, и стелющихся по ним туманов»⁵, — отметил Р. Роллан. В музыкальной драме «Фервааль» д'Энди последовательно развил мысль о важной роли христианской морали в современной общественной и духовной жизни. В финальной сцене музыкальной драмы композитор вводит в музыкальную ткань цитату из григорианского гимна «Pange lingua gloriosi».

«**Чужестранец**». В период 1898–1903 гг. было создано «Музыкальное действие в двух актах «Чужестранец» на собственное либретто композитора.

Премьера этого сочинения также прошла в Брюсселе, в Théâtre de la Monnaie, 7 января 1903 г. В письмах 1900 г., адресованных известному композитору Ги Ропарцу и критику Пьеру де Бревиллю, д'Энди сообщил об усиленном внимании к области *вокальной декламации*, о новой системе оркестровки; композитор утверждал, что симфоническая музыкальная ткань не должна мешать пониманию слова, восприятию смысла вокальных фраз.

Высокий художественный результат, достигнутый в «Чужестранце», имел широкий общественный резонанс. В рецензии К. Дебюсси на брюссельскую премьеру музыкальной драмы д'Энди выражено глубокое понимание музыкальных достоинств сочинения: «...я хочу воздать должное ясному чувству добра, парящему над этим произведением, усилию воли, направленной к избежанию *любой сложности* (курсив наш. — В. А.), и, главное, спокойной смелости Венсана д'Энди, стремящегося здесь превзойти самого себя»⁶.

В «Чужестранце», как и в предыдущих произведениях для музыкального театра, композитор создал французскую музыкальную драму. Сделанный д'Энди в 1901 г. рисунок декораций будущего произведения содержал мотивы морской бури и кораблекрушения. Однажды композитору довелось самому увидеть стихию разбушевавшегося моря, навсегда унесшего жизни рыбаков. В основу финальной сцены «Чужестранца» легла трагедия реальной жизни. Мастерство музыкальной композиции, оркестрового письма д'Энди отметил Р. Роллан: «...иные страницы „Чужого“ говорят о фантастическом блеске, который загорается на море, тающем в себе бурю»⁷.

В содержании драмы «Чужестранец» д'Энди запечатлел отголоски мотивов автобиографического характера; эти скрытые мотивы включены в развитие сюжетных линий, очерченных из пьесы Г. Ибсена «Бранд» (1866); в 1895 г. шедевр современного норвежского театра с успехом шел на сцене «Норвегского театра в Париже».

В «Чужестранце» можно обнаружить драматические элементы современного реализма, натурализма и символизма — магистральные эстетические тенденции искусства, формирующих культурное пространство французской столицы в начале 1900-х годов. Так, в кругах парижской интеллигенции, в прессе, во французской литературно-художественной среде с середины 1880-х годов широко обсуждалось творчество великого русского писателя-реалиста Л. Н. Толстого, романами которого искренне восхищался д'Энди. В начале 1900-х годов в Париже с успехом шли оперы французских композиторов-натуралистов: написанные по сюжетам романов Э. Золя произведения А. Брюно и опера Г. Шарпантье «Луиза» (1907), которая 200 раз подряд шла на сцене Национального театра Комической оперы.

Особое значение в произведении д'Энди имеет христианская поэтическая символика. Герой владеет талисманом (драгоценным изумрудом); некогда он волшебным светом сиял на носу корабля, который нес на себе восток кресшего Лазаря; этот свет «без парусов, без руля» привел корабль к гавани.

С помощью талисмана несокрушимая *воля его обладателя* может управлять стихиями. Принадлежащий к христианским святыням изумруд поддерживал в Чужестранце стремление служить своему призванию. Испытав непреодолимую силу любви, Чужестранец утратил моральное право продолжать свою миссию; он вручил изумруд своей возлюбленной, девушке по имени Вита. Она бросила священный камень в морские волны, возвратив его таинственным глубинам. Волны моря внезапно осветились изумрудным светом.

В основе драмы лежит идея борьбы воли героя и его любовной страсти. Текст драмы составлен композитором в ритмической прозе. В его содержании выделяется этический аспект. Жизнь Чужестранца имеет высокое предназначение. Последний представитель древнего рода вождей должен передать потомкам сокровенную сущность моральных истин. Чистота сердца и обет целомудрия Чужестранца являются непреложным условием выполнения его миссии. Никто не знает имени этого сорокадвулетнего человека. Жители рыбацкого поселка с неприязнью относятся к его манере носить на голове колпак со сверкающим талисманом. Считают ли его колдуном? Вместе с другими рыбаками Чужестранец выходит в море, он часто раздает улов нуждающимся беднякам, и все-таки его не любят; принимаемая помощь, люди стонут от него. На берегу моря с Чужестранцем разговаривает лишь юная Вита, но она слишком молода, чтобы стать возлюбленной Чужестранца, и она — невеста таможенника Андре. Однажды Чужестранец и Вита понимают, что уже давно друг друга. Победенный силой любви, нарушивший обет целомудрия Чужестранец должен навсегда покинуть рыбацкое селение.

Поступки Чужестранца находятся в соответствии с религиозными представлениями и нормами поведения христиан. Религиозно-этический характер произведения д'Энди раскрывается в словах Чужестранца: «Я — тот, кто любит. Моя единственная радость, моя единственная забота — помогать другим, служить им». Кредо Чужестранца — «*Contra caritatis*» (лат.) — счет милосердия, счет любви. Композитор выразил эту мысль григорианским песнопением из католической мессы — «*Ubi Caritas*».

Слова главного героя произведения в полной мере характеризуют и самого д'Энди — художника, беззаветно служащего искусству; служение это и было *проявлением веры*: «Никогда современная музыка не находила выражения более углубленно набожного и более по-христиански милосердного», — резюмировал К. Дебюсси.

Драма-мистерия «Легенда о святом Христофоре». «Легенда» (от лат. *legenda* — то, что надлежит прочесть) — нередкая разновидность музыкальных произведений. Содержание написанных в разных жанрах музыкальных «Легенд», появившихся в эпоху романтизма, связано с фольклорным преданием (легенда об Агасфере) или с литературным текстом. Вокально-симфоническое сочинение Г. Берлиоза названо «*Осуждение Фауста*», *Драматическая Легенда*» (1846); Ф. Лист озаглавил ораторию «Легенда о святой Елиза-

вете» (1862). «Легенда о святом Христофоре» (1920) — вершина творческой эволюции В. д'Энди. В написанном на собственное либретто произведении завершено развитие драматических идей, достигнуто обобщение принципов музыкальной композиции, характерных для сочинений разных жанров (музыкально-театральных, симфонических, камерно-инструментальных, вокальных). Произведению д'Энди свойственна исчерпанность творческих устремлений, особое совершенство драматургии и музыкального стиля. Подобное качество отличает оперу-мистерию «Парсифаль» Р. Вагнера, оперу «Шиковая дама» П. Чайковского, «Песнь о Земле» Г. Малера, «Мистерию» А. Скрабина.

В письме от 17 сентября 1903 г. д'Энди писал Пьеру де Бревиллю о проекте нового музыкально-театрального произведения «Легенда о святом Христофоре»; в письме от 23 сентября композитор сообщил Полло Пужо, что он завершил либретто (в виде поэмы) и приступил к сочинению нескольких музыкальных фрагментов. Из-за большой занятости в Schola Cantorum д'Энди мог заниматься композицией только во время каникул. В декабре 1913 г. он объявил П. Пужо, что черновик «Легенды о святом Христофоре» завершен. В кругу друзей д'Энди исполнял на фортепиано большие фрагменты новой музыкальной драмы. В дневнике художника Мориса Дени упоминается один из музыкальных вечеров, на котором присутствовали композитор П. Дюка, пианистка Н. Труханова, дирижер Г. Самазей, будущий директор Орёга Жак Руше и Рене де Кастера (последний высказал предположение о том, что подготку декораций для будущего театрального спектакля смог бы осуществить Морис Дени).

Осенью 1915 г. композитор завершил оркестровку; в марте 1917 г. был написан кливир. Жак Руше, ставший директором Орёга, проявил интерес к произведению д'Энди; в 1919 г. «Легенда о святом Христофоре» была включена в репертуар Palais Garnier (декорации подготовил М. Дени); премьера, состоявшаяся 9 июня 1920 г., вызвала уважительную реакцию публики и критики. До 16 декабря 1922 г. состоялось 18 спектаклей «Легенды о святом Христофоре», но в дальнейшем произведение д'Энди уступило место на сцене Орёга «экспансии русского балета» труппы С. Дягилева, блестящие постановки которой с мая 1920 г. несколько «омрачили перспективу» для произведения д'Энди. Постановка «Легенды о святом Христофоре» требовала значительных расходов; вместе с тем, в начале 1920-х годов дирекция Орёга все еще следовала распоряжению об ограничении постановок новых французских произведений в полном объеме (такое ограничение действовало во время Первой мировой войны).

«Легенда о святом Христофоре» явилась первой важной постановкой Орёга после «Парсифаля» (1914); их разделяет 6 лет, но в репертуаре 1920 г. эти произведения следуют одно за другим, образуя своеобразную доминанту в культурном пространстве Франции; в обоих произведениях триумфально повторяется *Мотив Грааля*. Это позволяет предположить, что д'Энди не мог

не видеть в «Легенде о святом Христофоре» своеобразного продолжения или ответа «Парсифалю» в духе Веры, Надежды и Милосердия.

Грандиозная художественная концепция «Легенды о святом Христофоре» подобна архитектурному феномену — собору Средних веков. Сравнение это, принадлежащее В. д'Энди, выразил его младший современник, известный композитор и общественный деятель Ги де Лионкур — верный сторонник идей, музыки, теории композиции и педагогической системы д'Энди — основателя Schola cantorum⁹. Приведенное сравнение, позволяющее приблизиться к пониманию музыкальной драматургии и стиля этого произведения, продолжил известный французский исследователь L. Vallas, который уподобил композицию «Легенды о Святом Христофоре» собору музыкальному¹⁰.

Перед началом сочинения «Легенды о святом Христофоре» д'Энди размстил на стенах своего рабочего кабинета репродукции изображений святого Христофора. Среди них находились копии скульптурных барельефов, украшающих порталы средневековых соборов. На этих барельефах святой Христофор представлен в виде гиганта, иногда — киноцефала, что указывает на его сходство с изображениями существ египетской мифологии (бог Анубис). Элементы мифологизации образа святого Христофора присутствуют в традиционной православной иконографии. На некоторых барельефах переключаются мотивы образов архаического божества античности Кронида, поедающего своих детей, и гиганта-Христофора. Наиболее часто святой Христофор изображался держащим на плечах ребенка-Иисуса, у которого в руках находится земной шар. Святой Христофор показан во весь рост, стоящим по колено в воде и опирающимся на длинный посох; на посохе распускаются пальмовые листья и вырастают плоды (см. рис. на с. 10). Различные мотивы жизнеописания святого Христофора запечатлели Иероним Босх, Дирк Баутс, Хусепе де Рибера, Андреа Мантенья.

Работая над «Легендой о святом Христофоре» (1907–1908), д'Энди долго и тщательно изучал различные источники, в которых упоминалось об этом святом. Композитор прочел, что в III в. при римском императоре Дециусе был схвачен гигант по имени Христофор, защищавший христианские святыни; он умер мученической смертью. В «Легенде о святом Андрее» (V в.) упоминается об укрошенном гиганте с собачьей головой, каннибале. Он служил защитником святого Андрея; после обращения в христианство его стали называть Христофором. На рубеже XVIII–XIX вв. Франсуа Рене де Шабриан восклицал: «Как! Дидро, д'Аламберы, Дюкло, Дюноа, Гельвети, Кондорсе уже более не властители дум? Как! Мир должен вернуться к „Золотой Легенде“, огрнуть шедверы науки и разума?»¹¹.

Д'Энди сознательно остановил свой выбор на жизнеописании святого Христофора в «Золотой Легенде». «Legenda augea» (лат.), («Légende dorée» (фр.) — это памятник католического христианства XIII в., вероучительная интерпретация спасительных деяний Бога во Христе, выражение трепета и бла-

LA LÉGENDE DE



ST. CHRISTOPHE PAR VINCENT D'INDY

Морис Дени. Святой Христофор (титульный лист первого издания клавира: Rouart Lerolle & Cie, 1918)

тоговения религиозной веры. Основу либретто составили известные эпизоды названного повествования.

«Золотая Легенда» (1250–1260). В 1250 г. итальянский монах из Генуи Иаков Воррагинский (Jacobus da Voragine, 1225/1230–1298) начал составлять текст на латыни, озаглавленный: «Го, что должно быть прочитано о святых и

истории Ломбардии». В 1260 г. был завершен первый манускрипт; этим трудом Иаков был занят до конца своей жизни. В повествовании обозначилась основная тема — происхождение Святого Креста; поэтому его стали называть «Легендой Святого Креста».

Источники рассказов Иакова Ворагинского различны. Это устные предания об Иисусе, которые уже обрели устойчивые формы внутри протохристианских общин II–III вв. в результате повторения и заучивания одних и тех же изречений (литургических формул). Другим источником явились теологические произведения раннехристианской письменности — Свидетельства и Послания известных писателей II–IV вв. — Тертуллиана, Климента Александрийского, Григория Турского, Ирины Лионского, святого Иеронима, святого Кассиана.

Полное собрание текстов, согласно замыслу составителя, должно было послужить материалом для проповедей, произносимых в церкви для прихожан. За поучительное содержание рассказов, разнообразие их сюжетов и образ, а также за красочность изложения Повествование Иакова Ворагинского получило название «Золотая Легенда».

Основная тема «Легенды о происхождении Святого Креста» воплощена в Жизнеописаниях святых и мучеников (мучениц); среди них встречаются имена неканонических святых, которые получили *дар Духа* при крещении (святой Андрей, святой Христофор). К основным содержательным аспектам «Золотой Легенды» принадлежит и развернутое истолкование духовных праздников; все тексты составлены в календарном порядке, начиная от кануна Рождества Христова.

Рассказы о чудесах представляют смысловую кульминацию в большинстве жизнеописаний «Золотой Легенды». Miracle (фр. — чудо) — свидетельство божественной власти Христа: «... в раннехристианской традиции интерес к чуду как таковому обусловлен определенной христологией, т. е. вероучительной интерпретацией личности Иисуса. Здесь Иисус предстает как божественный чудотворец <...> „божественный муж“, в чьих действиях проявляется мощь Бога»¹². В содержание «того, что должно быть прочитано» составитель включил заимствованные из Свидетельств и Посланий описания таинств, знамений и предсказаний. Рассказы о чудесах — это повествования об Эпифаниях, зримых явлениях Бога. В описаниях этих явлений часто повторяется сюжетный мотив розы. Роза — знак избранности святого, подвиг которого угоден Богу; одновременно подлежит идея *восхождения святочности*. В повествовании осмыслению подлежит идея *восхождения святого к Христу*. Так, в процессе развития в «Золотой Легенде» сюжетных путей повествования о жизни великана Оферуса/Христофора последовательное раскрываются этапы его духовного преобразования.

Жизненные подвиги святого, его мученическая смерть за веру прочитываются как процесс духовной трансформации человека. Все изложение «Золотой Легенды» проникнуто смыслом духовным rat excellence.

Основные аспекты жизнеописания святого Христофора.

У царя Ханани. В незапамятные времена в Ханане жил некий Оферус, что значит «осужденный». Это был человек исполинского роста (в 12 локтей), со свирепым и диким нравом. Однажды Оферус появился при дворе царя, которому он захотел служить, думая, что тот является самым могущественным царем в мире. Как-то раз он услышал пение жонглера, умоливающего о могуществе дьявола. Оферус, решив служить наиболее могущественному властелину, отправился на поиски последнего.

Откровение в изображении Святого Креста. Оферус долго блуждал в пустыне, где ему встретилось огромное войско; среди воинов был тот, кто называл себя дьяволом, и они вместе отправились в путь. У обочины дороги стояло изображение креста, испугавшись которого, дьявол свернул с дороги; сделал большой крюк, он исчез. Оферус пережил *откровение*: в изображении Святого Креста образ Христа открылся тому, кто его искал.

Предсказание Отшельника Христофора: Оферус встретил Отшельника христианина, который рассказал ему о Христе и посоветовал служить, во имя Господа, у переправы бурного речного потока, доставляя путников с берега на берег. Отшельник предсказал Оферусу событие предстоящей встречи с Иисусом Христом.

Смирное служение Оферуса. Много дней Оферус применял свою огромную силу, переправляя путников с берега на берег бурного потока реки. Он без усталости входил в реку, упираясь в дно длинным шестом (посохом).

Иисус Христос в образе ребенка. Таинство крещения: Оферус нарекает Христофором — «тем, кто нес Христа». Чудо с посохом. Отдыхавший в своей хижине Оферус услышал, что кто-то зовет переправщика; он дважды выходил к реке, но никого не увидел; в третий раз он встретил на берегу ребенка, просившего о переправе. Посадив дитя на плечи и взяв свой длинный посох, Оферус вошел в реку. Вода забурилась, волны помутнели, поднялась буря. Когда великан еще не достиг и середины реки, он несколько раз отступался и чуть было не утонул. Ноша оказалась ему неимоверно тяжелой. С великим трудом Оферус выбрался на берег, снял ребенка с плеч и, осторожно поставив его на землю, сказал: «Ты подверг меня большой опасности, так тяжело мне было нести тебя. Казалось, целый мир был бы легче». И ребенок ему ответил: «Не удивляйся, Христофор. Ты не только нес на плечах целый мир, но и Творца этого мира. Ибо Я — Христос, твой властелин, и ты Мне услужил. В доказательство истинности этих слов, когда подойдешь к хижине, воткни этот посох в землю. Наутро ты увидишь, что он зацветет и принесет плоды». Сказав это, ребенок исчез. Наутро Христофор стал свидетелем *чуда*: на его посохе выросли листья и финики, как на пальме.

Подвиги Христофора в борье со злом. Чудеса — свидетельства веры. Странствуя, Христофор пришел в ликийский город Самос, где он молил Господа послать ему *озарение*, поскольку он не понимал языка горожан. Пока

Христорфор молился, гонители христиан, приняв его за безумца, не обращали на него внимания. В чудесном откровении получив понимание языка ликцев, Христорфор отправился на место пыток плененных христиан, чтобы подержать и укрепить их веру; он неустанно обращался к Христу с просьбой помочь страдающим пленникам. По молитве Христорфора произошло чудо: его посох снова покрылся зеленью, на сосне появились бутоны и расцвели белые розы. Посланных царем солдат, которые должны были связать его, Христорфор привел к христианской вере; затем он добровольно сдался в плен. Обвинив Христорфора в сотворении смущающих народ чудес, суд приговорил его к пыткам; царь повелел казнить святого.

Заточение Христорфора в тюрьму царем Самоса — губителем христиан. Казни христиан. Отвага святого мученика Христорфора. Бессилие его преследователей. Miracle. После заговора Христорфора в темницу царь лийского города Самоса решил подвергнуть его искушению чувственными наслаждениями: в темницу Христорфора были направлены красавицы-сестры — Никая и Акиллия, которым было обещано вознаграждение, если они соблазнят Христорфора своими ласками. Благочестивый вид святого, сияние, исходившее от его лица, вызвали почтительное отношение к нему сестер, выживших сестер, царь-тиран повелел их пытать, а затем казнить. Акиллия была задушена после пытки; Никая — подвержена пытке огнем. Она невинно вышла из пламени, после чего была обезглавлена. Святого Христорфора пытали раскаленным железом, но орудия пытки на глазах палачей растаяли как воск. Не боялся он и пламени. Вера в Христа сделала его неуязвимым для врагов.

Пытка Христорфора. Возмездие царю. Miracle. Царь повелел привязать Христорфора к столбу, чтобы четырехста лучников пронзили его стрелами. После выстрела лучников все стрелы повисли в воздухе, кроме единственной стрелы; изменив направление полета, эта стрела поразила в глаз царя-тирана.

Предсмертное предсказание Христорфора, его казнь. Miracle. Начиная молитву перед казнью, Христорфор сказал царю: «Завтра я должен принести себя в жертву. И ты — тиран, смочив рану моей кровью, смешанной с землей, — будешь исцелен».

Казня святого Христорфора, палач отрубил ему голову. Царь-тиран приблизился к месту казни и, взяв кровь святого Христорфора, смешанную с землей, приложил к своему пораженному глазу. Произнеся молитву: «Во имя Господа и Святого Христорфора», он исцелился; его разум прояснился.

Духовный итог рассматриваемого сюжета о святом Христорфоре находится в соответствии с основной идеей «Золотой Легенды»: Христос открылся тому, кто искал Его — в изображении Святого Креста при дороге. Сила Креста, свидетельствуя о спасении во Христе, открыто противопоставит злу и его

побеждает. Повествование «Золотой Легенды» о святом Христорфоре показывает, что этот святой нес *Христа* не только как переправщик у реки, посадивший ребенка Иисуса к себе на плечи, но прежде всего — в проповедях, свидетельстввах Истины; в своем чистом, преданном сердце; в чудесных исцелениях больных; в благочестивом и смиренном образе жизни; наконец, в теле, подвергнутом посту и очищенном молитвой, невосприимчивом к чувственной страсти.

Художественная концепция «Легенды о святом Христорфоре». Композитор включил в словесный текст либретто лишь необходимые аспекты содержания, передающие оттенки смысла. Ступени духовной трансформации главного героя отражены в процессе развертывания вокально-симфонической ткани драмы-мистерии.

В произведении д'Энди большое количество действующих лиц. Особую драматургическую функцию выполняет Историк (бас) — рассказчик, певческая партия которого восходит к жанрам средневековой мистерии, старинной оратории, пассионов. Выходя на авансцену и обращаясь к зрителям, Историк в своей сольной партии излагает все то, что было бы излишним представлять на основной сцене, но что необходимо для истолкования драмы-мистерии. Слова Историка комментирует стоящий на авансцене говорящий (поющий) хор. Находящийся перед занавесом, закрывающим основную сцену, Историк также подготавливает сценическое «видение» представления, которое следует непосредственно за его повествованием: в Прологе к I действию Историк открывает произведение рассказом о языке по имени Оферус.

Историк — театральный персонаж современной драматической и оперной сцены; его сольная певческая партия и сценические реплики служат единственно частой композицией в единое художественное целое. Партия Историка не принадлежит ни к одной из образно-смысловых сфер музыкальной драматургии; непосредственное взаимодействие с этими сферами позволяет условно представить связанные с выступлениями Историка разделы музыкальной драмы как обобщенную сферу *повествования и комментирования*: «То, что надлежит прочесть». Говорящий (поющий) хор усиливает функциональную значимость названной сферы в музыкальной композиции и драматургии.

Среди исполнителей главных ролей — Оферус/Христорфор; Король Золота/Верховный Суля; Королева чувственных наслаждений/христианская мученица Никая; Принц зла Сатанаэль.

Второстепенные роли (царских служителей, стражей, императорских воинов, лучников, герольдов, горожан, Важного человека-горожанина, представителей христианских общин, христиан-пленников, торговцев, музыкантов и т. д.) исполняют танцовщики, пантомима, статисты — участники массовых сцен (среди них также выделены солисты партии: капитана лучников, Верховного Понтифика, Императора).

Современная интерпретация лигатурного первоисточника вызвала необходимость трюичного показа соотносимых периодов времени в жизнеописании святого Христофора: прошлое — настоящее — будущее, а также — трюичественной трансформации способностей его души: мысль — любовь — память. Феномен *единосущной Троицы*, к которому восходит религиозно-философские представления композитора, послужил основой для общего плана композиции «Легенды о святом Христофоре» в трех действиях; композиционное целое представлено рядом сцен, последовательно вытекающих одна из другой.

Формообразующую функцию в драме-мистерии выполняют Прологи. I действие, обрамленное Прологом, включает три сцены; II действие включает Пролог, «Описательную симфонию», которая озаглавлена «В поисках Бога», и три сцены. III действие включает три сцены. Музыкальные закономерности композиции являются ведущими в формировании целостной художественной концепции произведения, основанного на синтезе старинных и современных жанров. Музыкально-драматургическое развитие подчинено закономерностям непрерывного разворачивания вокально-симфонической концепции современной музыкальной драмы-мистерии. Сквозь призму современной драматической пьесы в духе реализма, натурализма, символизма в ней проступают элементы архаических жанров античной трагедии, средневековой мистерии, старинной оратории, пассионов.

Конфликтное противопоставление персонажей-антогонистов (язычников и христиан) образует «антиномичное единство мира» (С. Аверинцев). В начале повествования основные силы драмы-мистерии находятся в соотношении, которое можно охарактеризовать как неустойчивое равновесие. Динамичная духовная трансформация главного героя Оферуса/Христофора постепенно изменяет мир: идеинные противники Христофора преобразуются под влиянием Веры, Надежды и Милосердия. Так, Король Золота в III действии оказывается Верховным Судьей; Королева чувственных наслаждений предстает в противоположном по смыслу, измененном облике христианской мученицы (Никея). Император, языческие старейшины, царь-узурпатор из ликийского города Самоса осознанно воспринимают отвержденное жизнью и смертью святого Христофора обоснование христианского кредо: зло мира неизбежно отступает перед несокрушимыми истинами христианства.

Концепция драмы-мистерии содержит ряд идей, актуальных для социально-политической и духовной жизни III и IV французской Республики. Так, в I действии проводится тема смены власти и поисков наиболее могущественного властелина. Во время службы Оферуса у Королевы чувственных наслаждений появляется Король Золота, покушающийся Дворец наслаждений вместе с хозяйкой и ее слугами; так Оферус убеждается в превосходстве золота над удовольствиями. С появлением Принца зла Сатанаэля все золото Короля расплавляется; Оферус переходит на службу к Сатанаэлю, новому властелину.

Современной является интерпретация эпизода из I действия: Сатанаэль показывает Оферусу судьбу тех несчастных созданий, которые живут в плену ложных представлений, иллюзий, заблуждений. Это политические карьеристы, коррумпированные государственные чиновники (и парламентские депутаты: радикалы-оппортунисты, социалисты-анархисты, ультрамонтаны, франкамсоны); также — мнимые ученые (дилетанты, графоманы), «ангажированные» художники, торговцы, мошенники. Олицетворяя мир заблуждений человеческого, перечисленные выше персонажи реальной действительности представлены композитором в виде дымки облаков, пролетающих над головой Оферуса и исчезающих за горизонтом; после этого в вечернем небе, освещенном лучами заходящего солнца, проступают очертания *колокола*, над куполом которого возвышается сияющий крест.

В духе философско-теологических исканий современности интерпретирована вторая сцена II действия, в которой Отшельник-христианин открывает Оферусу правила религиозного поведения христианской общины, учит его *искать Бога в своей сердце*. Это перекликается с названием Пролога к II действию: «В поисках Бога». Композитор, бесспорно, считал актуальным поиск истин веры, надежды и милосердия в свете проблем современной духовной жизни, в отношениях французской Республики и религии.

Важным действующим лицом драмы-мистерии является хор, выступающий также в роли драматического персонажа (говорящий хор). Говорящий хор размещен на авансцене, отделенной занавесом от основной сцены; небесный хор находится за сценой; в Прологе к I действию говорящий хор комментирует слова Историки. Хоры «Легенды о святом Христофоре» обладают динамическими свойствами развития действия; поддерживая смысловые и музыкальные «связи на расстоянии», партии хора способствуют созданию композиционной симметрии: смысловые и музыкальные «рифмы» хора выполняют, таким образом, формообразующие функции в организации музыкального целого.

В хоровых и массовых сценах произведения принимают участие характерные персонажи-символы, или *маски*, обобщенные образно-смысловые феномены. Эти символические персонажи напоминают зрителям о связи времен: прошлого, настоящего и будущего. Среди них — языческий Идол, магически притягивающий взгляды (мим); Палач в маске (мим), Император, Верховный Понтифик, Важный человек — представитель современного мимого характера: Офицер, Буржуа, Любовник, Торговец.

В сценах *Miracle* «Легенды о святом Христофоре» семантической функцией наделен устойчивый образ поэтики Средних веков, олицетворение мученичества — символический образ *белой розы*. Предвещаая Оферусу встречу с Царем Небесным, папа Римский (Верховный Понтифик) произносит

пророчество: «Когда сосна зацветет белыми розами, Царь Небесный явится перед тобой».

Звуковым символом вечно прекрасного мира живой природы является *Голос лесного дрозда*. С появлением персонажей, обозначенных как «носители амфор, наполненных изысканными ароматами», возникают параллели с постановками современных символистских драм.

В центре образно-смысловой системы «Легенды о Святом Христофоре» находится главный персонаж драмы-мистерии Оферус/Христофор. Музыкальная партия Христофора взаимодействует с идейно-смысловыми и музыкальными элементами, принадлежащими к различным сферам музыкально-драматургии. В произведении условно различаются четыре музыкально-драматургические сферы, которые взаимодействуют между собой:

1) «То, что надлежит прочесть»: сфера повествования и комментирования. Историк; говорящий (поющий) хор;

2) *Вера, Надежда и Милосердие* — проявления истины. Образ ребенка Иисуса Христа; небесный хор; мир христианских общин: Отшельник; жизнь и смерть христиан-мучеников. Святой Христофор;

3) *Обитель зла*: Принц зла Сатаназель. Мир язычества. *Великан Оферус*. Земная жизнь Властителей; реалии дворцового быта: церемонии, празднества, увеселения, публичные суды, казни. *Символическая сфера заблуждений человечества; проявления иллюзий в современной жизни*. Искусшения, зло: чувственные соблазны, торговые махинации, продажность в политике, ошибочные открытия в науке, фальшивые ценности в искусстве;

4) *сфера сакрального: смерть и вечная жизнь во Христе*. Таинство крещения. Оферус нарекается Христофором — «тем, кто нес Христа». Сцены Miracle. Пророчества, предзнаменования.

Оттенки современного смысла, присутствующие в художественной концепции «Легенды о святом Христофоре», позволили д'Энди истолковать произведение как *духовное послание*. Основываясь на повествовании «Золотой Легенды», композитор убедительно выразил мысль об актуальности духовного опыта святого Христофора для современной действительности. «Золотую Легенду» и художественную концепцию драмы-мистерии д'Энди разделяют более 650 лет; однако их объединяют аспекты духовного содержания. Трансформации души человека на пути к Богу — мистическое откровение, метафизическое прозрение. Это путь постижения истин Веры, Надежды и Милосердия.

«Антиномичное единство» язычества и христианства, показанное в музыкально-театральных произведениях д'Энди, восходит к драматургии опер Ж. Массне: *священная драма* «Мария Магдалина», опера «Таис», *опера-ми-рабль* «Жонглер Богоматери» (1904). Современная д'Энди критика справедливо находила в сочинениях композитора реминисценции с музыкой произ-

ведения Дж. Мейербера, написанных в жанре Большой оперы, а также с образом названного жанра — оперой Ф. Галеви «La Juive» (1835).

Музыкальная драматургия «Легенды о святом Христофоре» д'Энди представляет собой явление *нового синтеза искусства*, ставшего одной из ведущих тенденций французской музыки XX в. Созданная в русле художественных открытий мистерии К. Дебюсси «Мученичество святого Себастьяна» (1911) и новаций музыкального театра И. Стравинского («Байка про Лису», 1915) и «История Солдата», 1918), драма-мистерия д'Энди содержит глубоко индивидуальный отпечаток художественных идей автора, имеющих этическое философское направление. В художественной концепции произведения отразились и признаки экспансивного общественного темперамента композитора, имевшего националистическую окраску¹³.

Идеи и явления французской истории, восходящей к античности и Средним векам, музыкальной культуры прошлого и настоящего в «Легенде о святом Христофоре» связаны с социальными и политическими событиями 1890–1900-х годов. Проблема *обновления духовной жизни* на основе утверждения религиозно-философских идей и принципов по-разному отражена во французской философии и литературе, драматическом и музыкальном театре, в произведениях Э. Ренана и А. Франса, Ж. Дюамеля, Р. Роллана и П. Клоделя, в сочинениях Ш. Гуно, Ж. Массне, К. Сен-Санса, С. Франка, К. Дебюсси, В. д'Энди.

Музыкально-театральное творчество д'Энди утверждает религиозно-философские основы христианской веры, способные привести современного человека к духовному обновлению. Некоторые смысловые аспекты «Легенды о святом Христофоре» словно представляют *современное выражение* мысли известного французского общественного деятеля Фелисте Робера де Ламенне (1782–1854) о том, что общественные и другие реформы происходят не изменно по воле Бога. К религиозно-философскому истолкованию мира и искусства позднее обратились композиторы «Молодой Франции» (А. Жюливе, А. Дютийе, Д. Лессюр, Ив Бодрийе) и, в частности, — О. Мессан. Вершиной творческой эволюции, апологией католической веры О. Мессаиа является «Святой Франциск Ассизский» (1992). Опера-мистерия Мессаиа завершила жанровое направление: от оперы-мирабля Ж. Массне — к мистериям К. Дебюсси и В. д'Энди в западноевропейском музыкальном театре XX в.

Примечания

¹ Va llas L. Vincent d'Indy: La maturité; La vieillesse (1886–1931) Vol. 2. Paris: Albin Michel, 1950. P. 283.

² Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. Т. 4. М.: Музыка, 1989. С. 97.

³ Аверинцев С. Собр. соч. / Под ред. Н. П. Аверинцевой, К. Б. Сигова. [Т. 3.] София — Логос; Словарь. Киев: Дух і літера, 2006. С. 476.

⁴ Va llas L. Op. cit. P. 297.

⁵ Роллан Р. Указ. соч. С. 97.

⁶ Дебюсси К. Статьи; Рецензии; Беседы. М.; Л.: Музыка, 1964. С. 62.

⁷ Роллан Р. Указ. соч. С. 97.

⁸ Дебюсси К. Указ. соч. С. 61.

⁹ Lioncourt G. de. La Légende de Saint Christophe // Tablettes de Schola. Paris, 1920. Avril.

¹⁰ Vallas L. Op. cit. P. 334.

¹¹ Шатобриан Р. Замогильные записки. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1995. С. 189.

¹² Канонические Евангелия. М.: Наука, 1992. С. 66.

¹³ Об этом см.: Schwartz M. Nature et évolution de la pensée antisémite chez d'Indy // Vincent d'Indy et son temps / Sous la direction de M. Schwartz. Sprimont (Belgique): Pierre Mardaga éditeur, 2006. P. 37–63.

Г. И. Благодастов

Санкт-Петербургский государственный университет

**ДЖ. ПЛЕЙФОРД, ТРАКТАТ «ВВЕДЕНИЕ В ИСКУССТВО МУЗЫКИ»
(JOHN PLAYFORD, «AN INTRODUCTION TO THE SKILL OF MUSICK»)**

Перевод на русский язык и научный комментарий

Трактат Джона Плейфорда «[Краткое] введение в искусство музыки» (John Playford, «A [Breefe] Introduction to the Skill of Musick»; далее — «Введение...») в XVII–XVIII вв. являлся одной из самых популярных английских книг по музыке, а сейчас он — один из важнейших источников знаний в области музыкальной теории и практики Англии эпохи барокко.

Несколько слов о контексте — о других авторах и других трактатах, изданных в эпоху позднего Возрождения и барокко в Англии, наиболее популярных в то время и представляющих наибольший интерес ныне:

— Томас Морли, «Простое и общедоступное введение в практическую музыку» (Thomas Morley, «Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke», 1597);

— Чарльз Батлер, «Музыкальные принципы» (Charles Butler, «The Principles of Musick», 1636);

— Кристофер Симпсон, «Исполнитель на дивижн-виоле, или Введение в игру по граунду» (Christopher Simpson, «The Division Violist: or An Introduction to the Playing upon a Ground», 1659 г.); «Принципы практической музыки» («The Principles of Practical Musick», 1665) и «Компендиум практической музыки» («A Compendium of Practical Musick», 1667);

— Томас Мейс, «Музыкальный Монумент², или Напоминание о лучшей практической музыке, равно божественной и светской, которая когда-либо была известна в мире. Разделен на три части» (Thomas Mace, «Musick's Monument; OR, A REMEMBRANCE Of the best practical musick, both DIVINE, and CIVIL, that has ever been known, to have been in the World. Divided into Three Parts», 1676).

Ни одна из этих авторитетных работ не была опубликована в России в переводе или в оригинале. Из них был выбран для перевода трактат Плейфор-