

*Е. Ю. Новосёлова*

## **Голос Иоанны д`Арк: к проблеме музыкальной имагологии**

### **Аннотация:**

Статья посвящена рассмотрению процессов мифологизации образа Жанны д`Арк во французской традиции XIX в. и их влиянию на выбор голоса (тесситуру и тип голоса) оперной героини. В центре внимания — оперы М. Карафы, Ж. Дюпре и О. Мерме на сюжет о Жанне д`Арк. В статье активно используется иконографический материал, а также приводятся редкие факты об операх на сюжет о Жанне д`Арк и первых исполнительницах главных партий.

**Ключевые слова:** Жанна д`Арк, Чайковский, Карафа, Дюпре, Мерме, Барбье, имагология, образ и миф, сопрано, пастушка из Домреми, героиня французского народа.

*Е. Y. Novosyolova*

## **Voice of Joan of Arc: on the problem of musical imagology**

### **Abstract:**

The article examines the processes of mythologizing of Joan of Arc image in French tradition of the 19<sup>th</sup> century and their impact on the choice of voice (tessitura and voice type) of the opera character. It focuses on operas by M. Carafa, J. Dupre, O. Mermet, based on the Joan of Arc story. The paper widely uses illustrative materials, presents rare facts about the French operas of the 19<sup>th</sup> century based on the story of Joan of Arc and the first performers of the main parts.

**Keywords:** Joan of Arc, Tchaikovsky, Carafa, Dupre, Mermet, Barbier, imagology, image and myth, soprano, Shepherdess of Domremy, French heroine.

**В** одном из писем к Н. Ф. фон Мекк Пётр Ильич Чайковский, размышляя над своей «Орлеанской девой», сокрушался: «Для чего я надрываюсь над работой, когда в числе русских певиц я не знаю ни одной, которая сколько-нибудь подходила бы к моему идеалу Иоанны? А пока такой певицы не найдется — нельзя думать о постановке оперы. Остается надеяться, что такая певица явится» [13. С. 246, письмо № 939 от 17 июля 1878 г.].

Работа П. И. Чайковского над созданием оперной партии протекла отлично от сложившейся (в основном за рубежом) композиторской практики сочинения оперной партии на конкретного певца, с уче-

том его вокальных преимуществ и недостатков. Он не сотрудничал с оперными театрами в период создания произведения, предлагая уже готовый материал имеющейся оперной труппе. При этом, работая над сочинением «Орлеанской девы», Чайковский одновременно выступал и либреттистом, и композитором. И, соответственно, образы персонажей целиком формировались в его сознании, причем сразу на нескольких уровнях — вербальном, музыкальном и драматическом.

А каким был идеал Иоанны в представлении композитора? Кем явилась ему его Дева? «Прежде всего — из недр истории — Амазонкой, женщиной, отрицающей в себе женское начало, надевающей на себя доспехи в знак маскулинной общественной функции... Но Жанна пришла к нему также и героиней трагедии Шиллера», — считает А. Парин [6. С. 248—249]. Действительно, взглянув на образ Иоанны, созданный в 1948 году певицей Софьей Преображенской (меццо-сопрано), можно согласиться с Алексеем Париним.

Рис. 1. Софья Преображенская  
в роли Иоанны, 1948 год



Но такой ли видел Жанну Чайковский, изначально написавший партию Иоанны для драматического сопрано? Не произошло ли изменения сути образа его Девы от транспонирования вокальной партии в сторону понижения tessitura?<sup>1</sup> Почему вплоть до конца своих дней композитор мучился идеей переделать оперу?<sup>2</sup>

Примечательно, что, взяв за основу романтическую трагедию Ф. Шиллера, Чайковский заимствовал французские источники — либретто Огюста Мерме и драму Жюль Барбье, читал книгу историка Анри Валлона. Однако композитор воспользовался не только французскими источниками, знал он и оперу Верди<sup>3</sup>.

Чайковский был не первым оперным композитором, который обратился к истории о Жанне д'Арк. К тому времени уже почти век, начиная с революционного 1879 года, Орлеанская Дева выходила на подмостки оперных театров. Заметим, что в сложившейся традиции выделились определенные закономерности: французские композиторы никогда не использовали драму Шиллера в качестве сюжетной основы собственных опер, тогда как венцы и итальянцы основывались почти исключительно на сюжете «Die Jungfrau von Orleans». Интересно, что, читая «Jeanne d'Arc» А. Валлона, Чайковский сделал следующее наблюдение: «Итак, хотя книга Wallon историческая, но с легким акцентом Четьи-Миней... В конце разбираются все литературные и музыкальные обработки сюжета, причем Шиллеру достаётся (выделено мною. — Е. Н.), а Мерме... осыпается похвалами» [13. С. 195, письмо № 747 от 8/20 декабря 1878 г.].

Не значит ли это, что, хотя в основе всех этих произведений лежит одна история — героических деяний Жанны д'Арк, в данном случае мы сталкиваемся с разными 'образами', сконструированными под влиянием разных национальных мифов? И, соединив эти различные традиции в изображении Жанны д'Арк в своей «Орлеанской деве», не вступил ли П. И. Чайковский в сферу «имагологического диссонанса» — конфликта и несовпадения разных 'образов'? Под 'образами' принято понимать сложившиеся «объективированные образы дей-

ствительности», являющиеся обычно «как выражением определенного взгляда на нее (впечатления от нее), так и способом воздействия на ту же действительность одновременно, — поясняет историк М. Бойцов. — Такие „объективированные образы“, доступные взгляду историка, могут быть самого разного свойства. Здесь как раз проявляется техническое удобство русского слова „образ“, подходящего для обозначения как визуальных, так и любых иных впечатлений, включая даже тактильные и обонятельные. Такую же гибкость проявляют слова *image* в английском и французском языках» [2. С. 15]. Этими «образами» оперирует имагология, берущая свое название от латинского слова *imago* ('образ'). Как замечает О. Тогоева, «с этим понятием связаны такие направления исследований, как компаративная имагология в литературоведении, изучающая образы в литературе; лингвистическая имагология, призванная изучать стереотипы, с которыми носители языка относятся к другому языку; иконографический поворот в исторической антропологии и, в частности, в медиевистике» [12. С. 12]. Образ «чужого» изучается в имагологии как стереотип национального сознания, как представление о «чужом», сформировавшееся в конкретной социально-исторической среде [см. об этом подробнее: 2; 4; 5; 8]. Но, как считает французский литературовед Д.-А. Пажо, в отличие от этнопсихологии, занятой поисками усредненного образа чужого, «находящегося на равном расстоянии от всех серий стереотипов», имагология «должна прийти к идентификации образов, сосуществующих в одной литературе, в одной культуре» [цит. по: 8. С. 181].

Формирование 'образов' тесно связано с процессами мифологизации. И в случае с Жанной д`Арк это нужно подчеркнуть особо. Историки (впервые это сделал Ф. Контамин в 1992 году<sup>4</sup>) предлагают отделять ее реальный образ от вымышленного, так как процесс мифологизации личности Жанны-девы начался уже в 1429 году, в тот момент, когда она впервые появилась на политической арене. Как отмеча-

ет О. Тогоева, «О серьезном научном подходе к изучению феномена Жанны д`Арк следовало бы говорить, начиная лишь с середины XX века» [12. С. 23]. История 'образа' Жанны д`Арк насчитывает уже более шести веков. За это время этот 'образ' неоднократно менялся, уточнялся, трансформировался. Процессы мифологизации личности Жанны д`Арк достаточно подробно прослежены в масштабных исследованиях. Первой в мировой историографии и основополагающей в изучении этих процессов стала книга М. Уорнер «Жанна д`Арк. Образ женского героизма» [42]. Автор выделяет следующую ряд 'образов' французской героини, сменяющих друг друга с XV по XIX век:

- амазонка;
- доблестная героиня;
- дитя природы;
- святая;
- патриотка.

В своем исследовании М. Уорнер впервые делает иконографический поворот в исследовании устойчивых мифов о Жанне д`Арк. Активное исследование иконографии Жанны-девы сделано и в масштабной работе Н. Хейман «Жанна д`Арк во французском искусстве и культуре (1700 — 1855): от сатиры до святости» [30], чьими наблюдениями и выводами мы будем пользоваться в нашей статье. На русском языке среди подобного рода исследований необходимо выделить книгу В. И. Райцеса «Жанна д`Арк: факты, легенды, гипотезы» [9] и диссертацию и ряд статей О. Тогоевой [12].

Правомерно ли использовать понятие «имагологии» в случае изучения оперных произведений? Вероятнее всего, да, так как в случае с появлением на оперной сцене исторического персонажа — в данном случае Жанны д`Арк — мы вновь сталкиваемся с процессами мифологизации 'образа', возникшими в тесной связи и под влиянием культурных и исторических контекстов. Более того, 'образ' оперного героя представлен не только вербальными средствами (текст либретто), но и музыкальными (выбор музыкальных средств и типа голоса), визуальными (сценография и костюм). Все это

способствует созданию целостности образа. В. А. Скиба и Л. В. Чернец отмечают, что «как объект эстетического восприятия и суждения образ целостен, даже если принципом поэтики автора является нарочитая фрагментарность, эскизность, недоговоренность. В этих случаях огромна семантическая нагрузка на отдельную деталь» [3. С. 212].

Так как в указанных выше исследованиях достаточно подробно прослежены пути мифологизации 'образа' Жанны д'Арк, попробуем, пользуясь полученными ранее результатами ученых, «пунктиром» указать узловые точки формирования и изменения этих 'образов' во французской и итальянской традициях XIX века (история оперной Жанны д'Арк начинается с 1879 года) и проследим их влияние на образ главной героини оперных произведений, обращая особое внимание на выбор типа голоса и особенности ее вокальной партии.

История «пастушки из Домреми» состоит из ряда эпизодов, так или иначе использующихся при пересказе ее деяний. Для того чтобы не пересказывать эти эпизоды каждый раз при анализе того или иного оперного произведения о французской Деве, перечислим их:

Домреми	Шинон	Орлеан	Реймс	Руан
Прощание пастушки Жанны с домом	Жанна узнает короля среди придворных	Сражение и победа Жанны под Орлеаном	Коронация Карла VII	Пленение Жанны англичанами и казнь

### **'Образ' Жанны д'Арк во Франции XIX века**

История Франции XIX века начиная с Французской революции представляет собой череду сменяющих друг друга режимов — республиканских и монархических. Именно поэтому у французов два национальных символа: Марианна и Жанна д'Арк.

Марианна начиная с 1792 года — символ Французской Республики. Она является олицетворением национального девиза Франции «Свобода, Равенство, Братство» и изображается чаще всего во фригийском колпаке. К фран-

цузским республиканским символам относятся еще флаг триколор и «Марсельеза».

Большинство атрибутов и символов Марианны заимствованы из истории Древнего Рима. Как писал историк Вальтер Беньямин, «Французская революция осознала себя возродившимся Римом. Она точно цитировала Древний Рим, подобно тому, как мода цитирует былые наряды» [1. С. 234].

Жанна д'Арк в период правления Людовика XVIII и Карла X (1814—1830) — это символ монархической Франции. Не случайно фигура Жанны д'Арк стала одной из важнейших в период Реставрации Бурбонов. Жанна «репрезентировала Бурбонов и французский народ как блестящий пример исторической способности Франции победить оккупирующего врага», — пишет Н. М. Хейманн в своем исследовании “Joan of Arc in French art and culture (1700—1855): from satire to sanctity” [30. P. 99]. В эпоху возрождающегося католицизма (период Реставрации) Жанна символизировала «моральную чистоту и жертвенность христианства, патриотизм и преданность избранному Богом королю» [30. P. 99]. 8 мая 1817 года на праздновании очередной годовщины

освобождения Орлеана Первый Священник короля аббат Берне произнес:

Защита великого Бога была продемонстрирована особым и сверхъестественным образом в триумфах бессмертной Жанны д'Арк... Ее успехи были прежде всего вознаграждением за веру наших отцов... Только подражая их вере и христианскому героизму Жанны д'Арк, мы будем в состоянии получить снова ту же защиту, что Бог показал на ее примере таким удивительным образом в Орлеане и в наследии Сен-Луи [18. P. 6].

Для французов XIX века Жанна — не Дева-воин, а хрупкая девушка — «пастушка из

Домреми», чудесным образом спасшая Францию и своего короля. Ассоциация с «добрым пастырем», отдавшим жизнь за спасение человечества, здесь самая прямая. Жанна была «счастливая мученица», так как отдала жизнь за своего короля. Фактически Жанна отдала свою жизнь «за Веру, Царя (короля) и Отечество». Миф о «пастушке из Домреми» будет подкреплен тем, что в 1818 году департамент Вогезы выкупит дом Жанны в Домреми, отреставрирует его, а 10 сентября 1820 года французское государство торжественно откроет в этом доме музей [38].

Именно в эпоху Бурбонов цветом Жанны станет белый — цвет французской монархии, а в руках ее будет знамя — Орифламма, затканная цветами лилий — символами королевской власти. Как отмечает Н. Хейманн, белое знамя Бурбонов в руках Жанны д`Арк будет анахронизмом (Бурбоны пришли к власти более чем через 150 лет после истории Жанны), но этот знак установит «символическую связь триумфальной реставрации Карла VII на троне Франции с временем правления Людовика XVIII в 1814 году» [30. Р. 104].

Обратим внимание на то, что на всех французских портретах и скульптурных изображениях Жанны почти до конца XIX века подчеркивается ее женственность и хрупкость: у нее длинные выющиеся локоны, платье в пол. И еще одна деталь: французы почти никогда не изображают Жанну в шлеме, а либо с молитвенно склоненной обнаженной головой, как на знаменитом скульптурном изображении Жанны, выполненном дочерью конституционного монарха Луи-Филиппа Марией Орлеанской, либо в берете с плюмажем, как на одном из первых портретов Жанны д`Арк, так называемом «портрете эшевенон», выполненном неизвестным художником еще в 1581 году, или на портрете Жанны на страницах «Relation...» — описании празднеств в Домреми.

Совсем скоро на картинах французских художников впервые появится и символ святости Жанны — нимб вокруг ее головы. Одним

из первых, как отмечает Н. Хейманн, так изобразил Жанну Ж.-О. Д. Энгр.

Изображая Жанну в платье, а не в доспехах, художники создают образ невинной жертвы. Как пишет Н. Хейманн, «...Жанна становится образом, вызывающим сочувствие и жалость, слабой, скромной, человеческой и очень женственной фигурой, в отличие от идеализированного и аллегорического образа Жанны времен Революции и агрессивной, боевой воительницы — маскулинного образа времен империи Наполеона» [30. Р. 131].

Среди французских опер на сюжет о Жанне д`Арк выделим две, созданные в период конца XVIII — начала XIX века. Оперы носят одинаковое название — «Жанна д`Арк в Орлеане», хотя разнятся по содержанию и принадлежат разным композиторам: Родольфу Крейцеру (написана и поставлена в 1790 году в Comédie-Italienne (Salle Favart)) и Мишелю (Микеле) Карафе (поставлена в 1821 году в Opera Comique [Feydeau]).

Опера Р. Крейцера написана в революционные годы. Согласно немногочисленным биографическим сведениям о композиторе, Р. Крейцер с 1782 года был первым скрипачом королевского оркестра (благодаря протекции Марии Антуанетты), а затем, вплоть до взятия под стражу королевских особ в 1892 году, он радовал музыкой королевскую семью [16]. Вполне возможно, что обращение Крейцера к сюжету о Жанне д`Арк было проявлением его монархических взглядов<sup>5</sup>. Сюжет оперы Р. Крейцера сосредоточен только на одном эпизоде истории Жанны д`Арк — битве за Орлеан, трактованном весьма своеобразно: английский полководец, грозный Тальбот похитил Аньес Сорель, возлюбленную Карла VII; под покровом ночи Жанна вместе с армией короля спасли Аньес и победили Тальбота, освободив Орлеан<sup>6</sup>.

Опера М. Карафы «Жанна д`Арк в Орлеане» (1821) написана и поставлена в самый благоприятный для этого сюжета период — в эпоху Реставрации. Она, так же как и опера Крейцера, заканчивается эпизодом триумфальной победы Жанны под Орлеаном. Вообще француз-

ские оперные композиторы редко продолжают историю Жанны до момента ее казни, завершая произведение триумфами Жанны — взятием Орлеана или коронацией в Реймсе. Опера Жильбера Дюпре, сочиненная ранее пьесы Ж. Барбье, оказывается в этом случае редким исключением.

Жанна в опере М. Карафы — «печальная и бедная пастушка» (*triste et pauvre bergère*), которую родственники считают сумасшедшей (события оперы начинаются не в Домреми, Жанна гостит у своих родных в деревушке на берегах Луары). Оружие Жанне приносят невидимые духи — девушки, одетые в белое, с венками лилий на головах (акт I, сцена IX). В опере не развита любовная линия, только в первом действии появляется таинственный незнакомец Дюнуа, который станет затем помощником Жанны [39].

В партии Жанны преобладают неторопливые, меланхолические темпы — *largo*, *moderato*, *cantabile*. Быстрые разделы арий лишены виртуозного блеска — в партии Жанны не встречаются ни виртуозные колоратуры, ни каденции. И даже финальная ария, прославляющая Францию, написана в неторопливом темпе — разделы *Cantabile* (см. пример 1).

Весь текст Жанны в опере наполнен религиозным содержанием, а в музыке преобладает тихая динамика и сдержанное триольное сопровождение с «пасторальными» солирующими инструментами (*Fl.*, *Ob.*, *Cl.*, *Cor.*), как в примере 1, а также в Арии Жанны из I акта (см. пример 2).

Жанна М. Карафы — героиня комической оперы. На первый взгляд, ее музыкальный язык соответствует жанру — это простая песенная мелодика, свойственная романсу, ариеттам. Но

1

**Cantabile**

Cors en Mi

Violons

Altos

Violoncelles e Contrabasses

Violons

Altos

Jeanne d'Arc

Violoncelles e Contrabasses

O Dieu puis - sant o mon unique ap

2 **Larghetto**

Clarinettes en Si b. *p* *fp*

Bassons *pp* *fp* *p*

Altos *pp* *fp* *p*

Jeanne *Ras -*

Violon cello *soli* *p* *fp*  
*pizz.*

Basse

Cl. *solo* *p*

Bsn.

A.

Vc. *semb - le tes - ag neaux, tris - te et pau - vre ber - gè - re, ou, plu*

B.

примечательно, что в дуэте с аристократкой Аньес Сорель партия «пастушки Жанны» находится выше и по расположению в партитуре, и по тесситуре. Более того, голос исполнительницы партии Аньес Сорель мадам Буланже — меццо-сопрано<sup>7</sup>.

Как отмечает Е. Рубаха, «эстетика XVII (а отчасти и XVIII) века несколько наивно, меха-

нически отождествляла высокий звук с любимыми высокими понятиями и явлениями: божественным началом, небесным ангельским пением и вмешательством в земные дела, высокопоставленными аристократами, героями, царями, вообще благородными чувствами и поступками. Противопоставление высоких и низких звуков соответствовало противопоставлению возвы-

шенного и низменного» [11. С. 3]. Согласно сословным принципам, аристократка Аньес Сорель должна была бы занять высшую строчку, но в данном случае вступает в действие христианская вертикаль — невидимая связь Жанны с Богом, слышимые только ею голоса. Именно поэтому ряд номеров Жанны в опере сопровождается флейта (среди других солирующих инструментов оперы — кларнета, валторны, гобоя — флейта все же используется чаще). Тесситура сопрано Жанны в первом действии (Жанна слышит голоса, прощается с домом) парит в диапазоне  $g_1, gis_1, as_1, a_1 — g_2$ , в кульминациях доходя до  $b_2, h_2$ , во втором действии (Шинон, Орлеан) диапазон становится ниже  $e_1 — f_2$  (при общем диапазоне партии:  $h — h_2$ ). О голосе исполнительницы партии Жанны Л.-Т.-А. Лемонье авторы «Словаря актеров, или 1233 истины о директорах, режиссерах, актерах, актрисах и сотрудниках различных театров» писали так: «Восхитительный голос, приятная метода пения, актерские качества составили репутацию мадемуазель Лемонье-Ренье» [29. Р. 196].

По мнению Р. Перну и М.-В. Клэна, историк Жюль Мишле, опубликовавший свой *opus magnum* “*Histoire de France*” в период между 1833 и 1844 годами, то есть в годы Июльской монархии, королем которой был «король французов» Луи-Филипп, превращает Жанну д'Арк «из монархического символа в символ национального духа французского народа» [7. С. 173]. Период же Третьей республики (1870—1940) характеризуется тем, что в нем одновременно сосуществовали два символа — Жанны и Марианны.

Как отмечает Б. Келли, «еще до 1877 года было неясно, что Франция станет Республикой, так как монархистов было больше, и они были влиятельны, хотя и потерпели поражение» [32. Р. 1]. Но образ Жанны д'Арк использовали и республиканцы, и монархисты. Республиканцев увлекает героический образ Девы, а монархисты-католики добиваются ее канонизации. Примечательно, что глава об этом периоде немецкого исследователя Герда Крюмейха в его книге «Жанна д'Арк в истории» называется

«Жанна д'Арк в споре „двух Франций“ до первой мировой войны»<sup>8</sup>.

Две оперы — Ж. Дюпре (1865) и О. Мерме (1876) — написаны в разное время и принадлежат двум разным традициям. Опера певица и композитора Жильбера Дюпре создана в годы Второй империи, во время правления Наполеона III. “*Jeanne Darc*” Ж. Дюпре отдельными чертами напоминает «Орлеанскую деву» Ф. Шиллера: среди действующих лиц есть Лионель, развита любовная линия Жанны, хотя развивается она совершенно иначе, чем у Шиллера, — во время свидания Жанны и Лионеля Жанну за измену родине заключают под стражу французы и граф Люксембург, Жанна осуждена на казнь. Лионель появляется в финале в то время, когда Жанна стоит на костре. Не в силах помочь ей, он убивает себя. Опера завершается эпизодами пленения и казни Жанны на костре (напомним, что французские оперы заканчиваются триумфами Жанны — Орлеаном и Реймсом). Эпизодом мученичества Жанны завершится и трагедия Ж. Барбье (1869, поставлена с музыкой Ш. Гуно в 1873).

Примечательно, что фамилия героини и у Дюпре, и у Барбье пишется как Darc — один из вариантов написания, подчеркивающий крестьянское происхождение Девы. Как пишет в своей книге В. И. Райцес, «в эпоху Реставрации и Июльской монархии история Жанны д'Арк становится ареной борьбы между реакционными дворянскими историками, видевшими в деятельности Жанны торжество монархического принципа, и историками буржуазно-демократического лагеря, которые выдвинули идею о народном характере ее патристического подвига. Тогда-то и начался спор о том, как писать фамилию Жанны. Спорили не из-за тонкостей ономастики, но из-за предметов, гораздо более существенных... „Речь идет в данном случае не о каком-то незначительном вопросе, касающемся одной буквы, или ребяческом капризе комментатора. Те, кто придал аристократическое обличье фамилии этой знаменитой простолюдинки, изуродовали ее истинное лицо, исказили историческую природу



этого персонажа в самом важном и заметном ее проявлении: имени. Существует вопреки общеизвестным фактам широко распространенный предрассудок, будто пастушка из Вокулера была дворянского происхождения“. Так писал в 1839 году молодой историк О. Балле де Виривиль, настаивая на уничтожении апострофа в фамилии Жанны д`Арк. Уже к 1854 году точку зрения Балле де Виривилия поддержали многие видные ученые, причем наметилось характерное размежевание: если историки мелкобуржуазно-радикального или либерального толка (сам Балле де Виривиль, Ж. Мишле, А. Мартен, А. Дежарден) явно отдавали предпочтение „плебейской“ форме „Дарк“, то авторы консервативно-аристократической ориентации (Ж. Бокур дю Френ, П. де Барант, А. Валлон) придерживались традиционного апострофа» [9. С. 23].

Опера Дюпре посвящена принцессе Матильде Бонапарт — покровительнице искусств, хозяйке знаменитого салона, где собирался весь цвет парижской культуры (в их числе и Дюпре). Ее происхождение и аристократическое (мать — родственница королей и импе-

раторов Европы), и простонародное (ее дядей был Наполеон I).

Меняется образ — изменяется и голос героини. Дюпре, певец новой школы М. Гарсия, точно обозначает в партитуре голос Жанны Дарк: *grand soprano*, голос, близкий по тесситуре крепкому драматическому сопрано. Исполнительницей партии Жанны была Мария Брюнетти, о которой известно лишь, что она была ученицей Ж. Дюпре и пела в качестве дебюта 16 января 1860 года в «Гугенотах» Мейербера<sup>9</sup>, затем работала в Théâtre-Lyrique.

Заметим, что тесситура вокальной партии Жанны в опере Дюпре становится ниже, звучание плотнее, высокие звуки берутся на крепком дыхании, сильным звуком на *f*. Рабочий диапазон партии: *ces* — *b<sub>2</sub>* (*c<sub>3</sub>*), в кульминационных точках достигаются *b<sub>2</sub>*, *h<sub>2</sub>*, *c<sub>3</sub>*, как, например, в Кредо — вершине религиозного экстаза (см. пример 3).

Хотя композитор предлагает и более «спокойный» вариант (см. пример 4). В диалоге с Жанной выступает уже не «эфирная» флейта, а пасторальный гобой. Большинство сцен, в которых принимает участие Жанна, наполнены

(Allegro moderato)

J. Le - ve toi Jeanne Le - ve toi Jeanne Le - ve toi Jeanne Dieu con - duit tes

Le - ve toi Jeanne Le - ve toi Jeanne Le - ve toi Jeanne Dieu con - duit tes

- bat Jeanne Jeanne Jeanne Dieu con - duit tes

религиозным содержанием, а эпизоды сражений отсутствуют (выпущен эпизод сражения под Орлеаном).

Опера Дюпре во многом отличалась от принятых французских канонов. Возможно, именно поэтому она прошла незаметно и быстро сошла со сцены, в отличие от оперы Мерме.

«Жанна д'Арк» О. Мерме, судя по всему, должна была создать в Опере (Académie Nationale de Musique) образцовое произведение, подобное драме Ж. Барбье (тем более что либретто оперы О. Мерме писалось на основе драмы Барбье, хотя во многом отличается от последней). Важно подчеркнуть, что оба этих произведения возникли в период Реваншизма, когда Франция горько переживала утрату Эльзаса и Лотарингии — родины Жанны д'Арк. Как опера Мерме, так и драма Барбье несли мощный заряд патриотизма. О драме Барбье Г. Крюмейх написал так: «Вопреки всем искушениям, сомнениям и робости Жанна д'Арк

остается представительницей вечной Франции, разжигая огонь патриотизма перед лицом смерти» [33. S. 162].

О значимости оперы О. Мерме свидетельствует и тот факт, что для нее были созданы 123 эскиза костюмов и роскошные декорации. Поэтому в своем произведении Мерме, соблюдая сложившиеся во Франции каноны в изображении «пастушки из Домреми», делает Жанну созвучной своему времени — героиней французского народа. Четырехактная опера О. Мерме, начинаясь со сцен в Домреми (I акт), вновь завершается триумфом Жанны — сценой коронации Карла VII. Расширена до двух действий сцена празднеств короля в Шиноне (II—III акты), а сцена взятия Орлеана раскрывается лишь в симфонической картине IV акта (№ 25 «Симфония»).

Тот факт, что опера О. Мерме заканчивается коронацией Карла VII, а не мученической смертью Жанны на костре, как в драме Барбье

4

**Andantino**

*simplexe*

JEANNE

HAUTOIS  
obligé

PIANO

Il fut au-tre-fois, une

humble ber-gè-re sui-vant sur la ter-re les cèles - tes lois

(а ранее — в опере Ж. Дюпре), вызвал упреки критиков. Критик “*Revue des Deux Monde*” Ф. де Лагенева писал:

Опера представляет лишь череду картин, каждая из которых является этапом славного пути Жанны: Домреми, Шинон, Орлеан. Руан выпущен. Таким образом, произведение, подразумеваемая костер [эпизод визионерства в финале оперы, в котором Жанна видит себя на костре. — Прим. мои. — Е. Н.], тем не менее, завершается полным триумфом. Между тем, по размышлению, вы понимаете, что несмотря на все великолепие сцены коронации (одной из наиболее величественных сцен в опере), она не может быть принята в качестве развязки произведения. История Жанны должна выстроиться в триптих: *Дева — героиня — мученица* [курсив мой. — Е. Н.]. В этом случае слава искупается страданием, а наказание становится равным преступлению. Просто воинствующая и торжествующая Жанна д`Арк никогда не будет полноценной фигурой [34. P. 461].

Из приведенного высказывания становится ясно, что наступило время, когда история Жанны должна была быть рассказана до ее печального конца. Но в опере О. Мерме этого не происходит.

Примечательно, что в эскизах костюмов оперы Мерме создан новый — эмансипирован-

ный — образ Жанны: юбка укорачивается до колен, а часто вообще отсутствует, Жанна изображается одетой только в рыцарские доспехи или в мужское платье. Но на рисунках в прессе, сделанных после премьеры спектакля, мы видим Жанну в привычном образе.

Музыкальный язык Жанны по избранным средствам почти не отличается от сложившихся в опере Карафы канонов: в большинстве случаев Жанна пребывает в религиозно-возвышенном состоянии, слушая голоса ангелов, темпы ее сольных высказываний медленные (*largo, adagio, moderato, andantino religioso*), динамика — *p, pp*. Голосу Жанны вторит флейта или арфа (см. пример 5, Дуэт Жанны и Гастона).

Однако все чаще тихие сольные высказывания героини воодушевленно подхватывает хор (см. пример 6, Сцена и баллада Жанны).

Только один раз — в финале 3 действия — Жанна решительно выступает, призывая солдат, празднично проводящих время в веселье и развлечениях, выступить на Орлеан (см. пример 7). Эта сцена во многом напоминает Молитву Жана из знаменитой сцены рассвета перед походом на Мюнстер из «Пророка» Дж. Мейера.

5

JEANNE

*p* *semplice* **Adagio**

Un jour d'é - té, sous l'om - bre de l'é - gli - se. Dans le jar - din, seu - le, j'é - tais as -

Ped. \*

6  
JEANNE

Tempo I

*p* *f* *ff* *p*

*ff*

Soprani *ff* U - ne vier - -

Ténors *cresc.* *p* U - ne femme a per-du la Fran - ce, *ff* U - ne vier -

Basses *cresc.* *p* U - ne femme a per-du la Fran - ce, *ff* U - ne vier -

*cresc.* *f* *ff*

*Red. \**

- ge la sau - ve - ra, la sau - ve - ra!

- ge la sau - ve - ra, la sau - ve - ra!

- ge la sau - ve - ra, la sau - ve - ra!

- ge la sau - ve - ra, la sau - ve - ra!

*Red. \** *Red. \**

Однако, если рассмотреть вокальную tessitura партии Жанны, можно отметить, что зачастую голос находится в диапазоне  $e_1$  —  $g_2$ , редко поднимается выше, лишь изредка достигая  $a_2$ ,  $h_2$ . В целом партия Жанны ниже партии Аньес Сорель — так подчеркиваются простонародность «пастушки из Домреми» и аристократизм возлюбленной короля.

Партию Жанны в Опере спела Габриэль Краусс, исполнявшая до этого с успехом такие партии, как Леонора в «Фиделио» Бетховена, Рахиль в «Жидовке» Галеви, Алиса в «Роберте-дьяволе» Мейербера, Леонора и Аида в операх Верди. Вот как характеризует голос Г. Краусс автор книги о певице Ги де Шарнасе: «Он (голос) звонкий, иногда даже избыточно, она замечательно точна, не имеет трудностей в интонации. Голос простирается от *си* малой октавы и выходит за границы *до-диеза*<sub>3</sub>. В *fortissimo* высокие ноты — *си-бемоль*, *си*, *до*, *до-диез* — имеют блеск и силу, перекрывающую

оркестр и хор. В *mezzo-forte*, наоборот, ноты *фа-диез*, *соль* и *соль-диез* второй октавы легки и воздушны. У звуков от *си* малой октавы есть характерность и привлекательность. В сочетании с патетикой артиста они удваивают эмоцию, и мы переживаем непреодолимое волнение, слушая, например, *Crucifixus* из Мессы Россини» [22. Р. 12].

Таким образом, голос Г. Краусс (Жанны) в опере О. Мерме можно определить как *Lirico-spinto*. Он ниже по tessiture и крепче по звучанию лирического сопрано Жанны в опере М. Карафы, но это и не *grand soprano* оперы Ж. Дюпре. В большинстве номеров оперы О. Мерме Жанна изображается в массовых сценах (даже в ее ариях чаще всего подключается хор) — теперь она стала действительно национальной героиней французского народа.

Вот почему опера Мерме была так высоко оценена историком Валлоном<sup>10</sup>. Но то, что ценилось историком, разделявшим эту точку

7

**Maestoso**

don - ne, Or-lé-ans nous ap - pel - le! Par - tons!... dé-liv-rons Or-lé-ans!

- ans!  
Ténors *f*  
Le roi l'or-don - ne, Or-lé-ans nous ap - pel - le

Basses *f*  
Le roi l'or-don - ne, Or-lé-ans nous ap - pel - le

*f*  
Ped. \*  
Ped. \*  
Ped. \*  
3

зрения на созданный О. Мерме ‘образ’ Жанны, вызвало критику музыканта, видимо, стоявшего на иных позициях. Тот же критик “*Revue des Deux Mondes*” Ф. де Лагенева, чье высказывание мы приводили ранее, был категорически не согласен как с образом Жанны, созданным Г. Краусс, так и с самим выбором голоса. Он отмечал:

Как выглядела Жанна д’Арк, мы можем лишь предположить, ведь все портреты не аутентичны, единственный способ представить Орлеанскую деву сегодня — это собрать вместе разрозненные черты и свидетельства о деде. Мы знаем, что она была среднего роста, стройная и энергичная, хорошо сложена, имела красивый бюст, любила лошадей. <...> Нервная система ее была очень чувствительной, у нее легко появлялись слезы, а в моменты восторга ее лицо озарялось небесным светом. Отметим также особую окраску (вибрацию) голоса: это был *vox infantilis* (голос ребенка), чистый и девственный, который три столетия спустя мы слышали у другой исторической героини — Шарлотты Корде. <...> В своем карандашном наброске мы видим, чего не хватает мадемуазель Краусс, чтобы выглядеть как Жанна д’Арк. С одной стороны, все превосходно: она имеет силу и власть, убедительный театральный жест. С другой стороны, покой, наивность, патетика, просветление отсутствуют. Она имеет шлем без нимба. Я не скажу, что двойной аспект роли ускользает от ее интеллекта, она понимает, но ей не хватает средств. Ее темперамент великой трагедийной классической актрисы перекрывает выражение грез и восторгов девушки, и затем, это огромное расхождение с идеалом — этот голос ребенка, который разговаривает с ангелами и святыми на небесах, где его найти? Истинное место мадемуазель Краусс на земле, а не в мистических сферах, ее триумф — в призывах к оружию, к воззванию к Богу перед сражением, как в последних тактах *Veni Creator*, когда она предпринимает сверхчеловеческие усилия, перекрывая хор, оркестр и зал... Да, мадемуазель Краусс мало похожа на Жанну д’Арк [34. P. 454].

Заметим, что в представлении Ф. де Лагенева понижение вокальной тесситуры, большая

крепость и сила голоса «приземляют» героиню, лишают ее нимба и возможности говорить с ангелами. Тем более что именно в произведениях 1860—70-х годов — в операх Дюпре, Мерме и драме Барбье — эти голоса ангелов, те голоса, к которым прислушивалась Жанна, впервые зазвучали (см. хоры ангелов в первых действиях опер и драмы Барбье). По представлениям критика, голос Жанны должен быть похож на голос ребенка, как это сделает позже А. Онеггер (с наивной песенкой Жанны “*Trimaso*”), но тогда время такой Жанны еще не пришло.

## Примечания

- <sup>1</sup> П. И. Чайковский написал оперу в двух редакциях. Финал 1 д. (№ 8) написан в двух вариантах. Для сопрано — в *Es* (первая редакция), для меццо-сопрано — в *Des* (вторая редакция). В 3 д. в Дуэте с Лионелем (№ 17) вторая редакция написана на малую терцию ниже (в *d-moll*). В 4 д. во второй редакции Интродукция и сцена (№ 21) приводятся в двух вариантах, второй — тоном ниже, Дуэт и сцена (№ 22) сокращены и даны на тон ниже [14; 15].
- <sup>2</sup> Из воспоминаний М. И. Чайковского: «Перед самой кончиной своей, за день до начала смертной болезни, Пётр Ильич говорил со мной о желании изменить последнюю картину и склонялся к тому, чтобы сделать последнюю картину по Шиллеру, с этой целью купил полное собрание соч. Жуковского, но даже не успел прочесть трагедии» [13. С. 258—259].
- <sup>3</sup> Из письма П. И. Чайковского Н. Ф. фон Мекк: «Я достал в Вене вердиевскую “*Giovanna D’Arco*”. Во-первых, она не по Шиллеру, во-вторых, она до крайности плоха. Все-таки я рад, что достал ее. Полезно будет сравнить либретто с французским» [13. С. 179, письмо № 718 от 20 ноября 1878 г.].
- <sup>4</sup> В статье 1992 года, переизданной затем в 1994 году [24].
- <sup>5</sup> Партитура оперы Р. Крейцера «Жанна д`Арк в Орлеане» не сохранилась. По сведениям энциклопедии Grove [21], она не была опубликована.
- <sup>6</sup> Данные почерпнуты из *Annales dramatique* [35. С. 197—198].
- <sup>7</sup> См. о ней подробнее в: [19].
- <sup>8</sup> О. Тогоева так описывает историю появления этого исследовательского труда Г. Крюмейха: «Самое удивительное, на мой взгляд, заключается в том, что сам Крюмейх изначально даже не планировал писать книгу о Жанне д`Арк. Будучи специалистом по франко-немецким отношениям XIX–XX вв., французскому национализму и пропаганде времен Третьей республики, в какой-то момент он довольно случайно обнаружил, что Жанна является одной из ключевых фигур в полемике левых и правых политических группировок того времени, развил данный сюжет и в результате посвятил ему специальное исследование». [<http://postnauka.ru/books/5043>].
- <sup>9</sup> В тот день дирижировал Нарцисс Жерар, с которым прямо во время спектакля случился инсульт, закончившийся летальным исходом. Данные по: [29. Р. 59—60].
- <sup>10</sup> Об этом писал П. И. Чайковский [13. С. 195].

### Список литературы

1. *Беньямин В.* О понимании истории // Озарения. — М.: Мартис, 2000. — С. 228 — 237.
2. *Бойцов М. А.* Что такое потестарная имагология? // Власть и образ: очерки потестарной имагологии. — СПб.: Алетейя, 2010. — С. 5 — 37.
3. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины / Под ред. Л. В. Чернец. — М.: Высшая школа; Издательский центр «Академия», 2000. — 556 с.
4. *Ощепков А. Р.* Имагология // Знание, понимание, умение. — 2010. — № 1. — С. 251 — 253.
5. *Папилова Е. В.* Имагология как гуманитарная дисциплина // Вестник Московского государственного гуманитарного университета им. М. А. Шолохова. Филологические науки. — 2011, № 4. — С. 31 — 40.
6. *Парин А. В.* Хождение в невидимый град: парадигмы русской классической оперы. — М.: Аграф, 1999. — 464 с.
7. *Перну Р., Клэн М.-В.* Жанна д'Арк. — М.: Прогресс, 1992. — 560 с.
8. *Поляков О. Ю.* Принципы культурной имагологии Даниэля-Анри Пажо // Филология и культура. — 2013. — № 2. — С. 181 — 184.
9. *Райцес В. И.* Жанна д'Арк: факты, легенды, гипотезы. — СПб.: Евразия, 2003. — 244 с.
10. *Рубаха Е. А.* История голоса. Меццо-сопрано // История *Bel canto*. Вып. 15. — Екатеринбург: Уральская государственная консерватория, 1999. — С. 3 — 22.
11. *Рубаха Е. А.* История голоса. Сопрано // История *Bel canto*. Вып. 17. — Екатеринбург: Уральская государственная консерватория, 1999. — С. 3 — 23.
12. *Тогоева О. И.* Формирование культа святой Жанны д'Арк и политическая культура Франции: Автореф. дис. ... д-ра ист. наук. — М., 2003. — 49 с.
13. *Чайковский М. И.* Жизнь Петра Ильича Чайковского (по документам, хранившимся в архиве в Клину). — В 3-х т.: Т. 2. — М.: Алгоритм, 1997. — 608 с.
14. *Чайковский П. И.* Орлеанская дева: Клавир // Полное собрание сочинений. — Т. 37. — М.: Музгиз, 1963. — 467 с.
15. *Чайковский П. И.* Орлеанская дева: Партитура. — М.: Юргенсон, 1899. — 633 с.
16. *Baker T.* Rodolphe Kreutzer: Biographical Scetch // Forty-two Studies or Caprices for the Violin. — New York: G. Schirmer, 1997. — 70 p.
17. *Barbier P.-J.* Jeanne Darc. — Paris: C. Lévy, 1873. — 159 p.
18. *Bernet l'Abbe.* Panégyrique de Jeanne d'Arc: pronounce le 8 mai 1817, dans l'Église cathedrale d'Orléans. — Orléans: Rouzeau-Montaut, 1817. — 52 p.
19. *Boulanger M. J.* // Encyclopédie de l'art lyrique français. Dictionnaire des personnages. URL: <http://www.artlyriquefr.fr/personnages/Boulanger%20Marie%20Julie.html>. Дата обращения: 01.06.2015.
20. *Carafa M.* Jeanne d'Arc: Партитура. — Рукопись. — В 2-х т. — 1821.
21. *Charlton D.* Rodolphe Kreutzer // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 volumes. [Oxford, et al.], 2001. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/public/> Дата обращения: 01.06.2015.
22. *Charnacé G. de* Les Etoiles du chant. Gabrielle Krauss. — Paris: Henri Plon, 1869. — 28 p.
23. *Clément F., Larousse P.* Dictionnaire lyrique, ou Histoire des opéras: contenant l'analyse et la nomenclature de tous les opéras et opéras-comiques représentés en France et à l'étranger, depuis l'origine de ce genre d'ouvrages jusqu'à nos jours. — Paris: Pierre Larousse, 1867—1869. — 765 p.
24. *Contamine Ph.* De Jeanne d'Arc aux guerres d'Italie: figures, images et problèmes du XV<sup>e</sup> siècle. — Orléans-Caen: Paradigme, 1994. — 228 p.
25. *Deasy M.* Giovanna d'Arco // The Cambridge Verdi Encyclopedia. — New York: Ed. R. V. Marvin, 2014. — P. 322 — 330.
26. *Deramond J.* Jeanne d'Arc à l'opéra: la traduction à l'oeuvre // Doletiana, revue de traduction, littérature et arts, n°3, p. 1—18. URL: [http://webs2002.uab.es/doletiana/3Documents/julie\\_deramond-la\\_traduction\\_a\\_loeuvre.pdf](http://webs2002.uab.es/doletiana/3Documents/julie_deramond-la_traduction_a_loeuvre.pdf). Дата обращения: 01.06.2015.
27. *Deramond J.* Jeanne d'Arc tout contre La vie parisienne, ou quand une Jeanne d'Arc "fin de siècle" cotoie la Belle Époque // Congrès de la société des études romantiques et dix-neuviémistes, 2007. URL: <http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/vieparisienne.html>. Дата обращения: 01.06.2015.
28. *Duprez G.-L.* Jeanne d'Arc: Klavier. — Paris: u.p., n. d. (ca. 1865). — 251 p.



29. *Harel F. A., Alhoy M.* Dictionnaire théâtral ou Douze cent trente trois vérités sur les directeurs, régisseurs, acteurs, actrices et employés des divers théâtres. — Paris: J.-N. Barba, 1824. — 318 p.
30. *Heimann N. M.* Joan of Arc in French art and culture (1700 — 1855): from satire to sanctity. — London: Ashgate, 2006. — 215 p.
31. *Heylli G. d`* Dictionnaire des pseudonyms. — Paris: Dentu, 1887. — 559 p.
32. *Kelly B. L.* French Music, Culture and National Identity, 1870—1939. — New York: University of Rochester Press, 2008. — 260 p.
33. *Krumeich, G.* Jeanne d`Arc in der Geschichte: Historiographie — politik — Kultur / Beihefte der Francia. Band 19. — Dusseldorf: Jan Thorbecke Verlag Sigmaringen, 1988. — 266 S.
34. *Lagenevais F. de* Jeanne d`Arc A L`OPERA, Piccolino, les Amoureux de Catherine, Aida, de Verdi // Revue des Deux Mondes. 3e période. — T. 15. — 1876. — P. 448 — 462.
35. *Ménégaud, A.-P.-F.* Annales dramatique, ou Dictionnaire général des théâtres. — T. 5. — Paris: Babault, 1810. — 414 p.
36. *Mermet A.* Jeanne d`Arc: клavier. — Paris: Choudens père et fils, n. d. [1876]. — 319 p.
37. *Portier-Kaltenbach C.* Le Grand Quizz des histoires de France (avec Laurent Boyer), Lattès, 2011. URL: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Marianne>. Дата обращения: 01.06.2015.
38. Relation de la fête inaugurale célébrée à Domrémy, le 10 septembre 1820, en l`honneur de Jeanne d`Arc ; suivie de deux dissertations sur l`authenticité de la maison de l`héroïne, et sur les monumens anciennement érigés à sa gloire dans la province de Lorraine, par M. C.-N.-Al. de Haldat. Nancy: Cl.-J. Hissette. — 97 p. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6526202b.r=Relation+de+la+f%C3%AAt+inaugurale+c%C3%A9l%C3%A9br%C3%A9e.langEN>. Дата обращения: 01.06.2015.
39. *Théaulon et D.* Jeanne d`Arc, ou la Délivrance d`Orleans. — Paris: Barba, 1821. — 64 p.
40. *Verdi G.* Giovanna d`Arco: Klavier. — Milan: Ricordi, n. d. — 246 p.
41. *Verdi G.* Giovanna d`Arco: Score. — Milan: Ricordi, n. d. — 513 p.
42. *Warner M.* Joan of Arc. The Image of Female Heroism. — Berkeley: University of California Press, 2000. — 349 p.