

*Е. Ю. Новосёлова*

## Шиллеровский ‘образ’ Иоанны д`Арк на оперной сцене XIX в.

### Аннотация:

В статье рассматриваются произведения, созданные на сюжет «Орлеанской девы» Ф. Шиллера. Это оперы итальянских композиторов Дж. Пачини, Н. Ваккаи, Дж. Верди, а также опера З. Волконской, поставленная в Риме. Сопоставляется трактовка образа Жанны д`Арк итальянскими композиторами с французской оперной традицией XIX века. Особый раздел статьи посвящен опере «Орлеанская дева» П. И. Чайковского, также написанной по трагедии Ф. Шиллера. Анализируется влияние французских источников — оперы О. Мерме и драмы Ж. Барбье — и их воздействие на формирование ‘образа’ Иоанны.

**Ключевые слова:** Жанна д`Арк, Чайковский, Волконская, Ваккаи, Пачини, Верди, Шиллер, “Giovanna d`Arco”, сопрано, итальянская опера.

*Е. Y. Novosyolova*

## Schiller’s Image of Joan of Arc on the 19<sup>th</sup> century opera stage

### Abstract:

The article examines works based on *The Maid of Orleans* by F. Schiller: the operas by the Italian composers G. Pacini, N. Vaccai, G. Verdi as well as an opera by Z. Volkonskaya, performed in Rome. Interpretation of Joan of Arc’s image by Italian composers is compared with the French tradition of the 19<sup>th</sup> century. A special section of the article is devoted to the opera *The Maid of Orleans* by P. I. Tchaikovsky, also based on the tragedy by F. Schiller. The influence of the French sources — the opera by O. Mermet and drama by J. Barbier — is analyzed as well as their impact on the formation of Joan’s image.

**Keywords:** Joan of Arc, Tchaikovsky, Volkonskaya, Vaccai, Pacini, Verdi, Schiller, “Giovanna d’Arco”, soprano, Italian opera.

**О**рлеанская дева — Жанна д`Арк — неоднократно становилась героиней музыкально-сценических произведений. В течение ста лет, начиная с революционного 1789 года, история ее жизни и подвигов вызывает интерес не только на ее родине (за ук-

занный период во Франции написаны и поставлены 6 опер на сюжет о Жанне д'Арк [См. об этом: 7], не менее привлекательна она и для итальянцев (в течение этого времени в Италии поставлены 5 произведений на этот сюжет). В других же странах — Австрии, Англии, России — имеются лишь единичные случаи обращения к этому сюжету.

### ‘Образ’ Жанны д'Арк в Италии XIX века

В то время как во Франции, особенно к концу века, усилились процессы по канонизации Жанны, Ватикан относился к этому вопросу весьма скептически. Вот признание епископа города Орлеана Монсеньера Куйе (Mgr. Couillé) на реакцию Рима в 1880 году: «В Риме, по нашему наблюдению, Жанна д'Арк считается скорее знаменитой героиней, чем святой (выделено нами. — *Е. Н.*)» [Цит. по: 25. Р. 171. Здесь и далее перевод автора настоящей работы].

Именно знаменитой героиней выходит Жанна на оперную сцену Италии. Впервые в Венеции в июне 1789 года в опере неаполитанца Г. Андреотти “*Giovanna d'Arco, ossia la pulcella d'Orléans*”. Несмотря на то что опера названа именем Жанны д'Арк, главным героем этого произведения является англичанин Рикардо Тальбот, сын знаменитого военачальника. Рикардо, полюбивший Жанну, просит девушку освободить его отца, Дж. Тальбота, попавшего в плен к французам. Жанна, выбирающая между любовью к Рикардо и патриотическим долгом, отказывается помочь возлюбленному. Рикардо готов принять мученическую смерть. Французы сооружают костер, чтобы казнить Джованни и Рикардо, но Жанна просит их повременить до появления короля Карла VII. Король, прибывший в Орлеан, дарует Жанне право освободить узников. Жанна освобождает англичан и готовится к бою [См. об этом: 27. Р. 55]. Таким образом, в центре внимания авторов любовная история Жанны и англичанина Рикардо, а из всей истории подвигов и триумфов Жанны взят только один — батальный — эпизод битвы за Орлеан.

Партитура этой оперы утеряна, сохранились лишь отдельные фрагменты. От партии Жанны остался только фрагмент речитатива [См.: 27]. Голоса распределены так: Рикардо — сопранист Ф. Ронкалья, Джованни Тальбот — тенор М. Бабини, на партию Жанны была приглашена совсем неизвестная молодая певица — сопрано Тереза Маккьорлетти. Распределение голосов в опере подчеркивает значимость мужских партий и вспомогательную роль женской.

Еще одна “*Giovanna d'Arco*”, созданная нашей соотечественницей Зинаидой Волконской и поставленная в Риме, в салоне княгини (1821), также отличается выбором типов голосов. Опера З. Волконской написана по трагедии Шиллера. Сохранившийся нотный фрагмент второго акта представляет собой сцену знакомства Джiovанны с королем в Шиноне: Джiovанна рассказывает королю о себе и призывает сражаться [См.: 36]. По сохранившимся нотным фрагментам можно сделать вывод, что партия Жанны написана Волконской для меццо-сопрано. Волконская интерпретирует Жанну д'Арк как доблестную героиню, чье предназначение — спасти Францию и ее короля. Сохранившийся фрагмент ее вокальной партии демонстрирует доблесть (*virtù*) героини в виртуозных колоратурах. В первом разделе арии (*Largo*) при обращении Джiovанны к Богу используются изящные и грациозные колоратуры *di grazia* (см. пример 1). Во втором разделе арии (*Allegro*), в котором Джiovанна призывает сражаться за родину, применены различные типы колоратуры *di bravura* (см. пример 2а—в). Диапазон партии Джiovанны (по сохранившемуся фрагменту), разворачиваясь, преимущественно, в пределах  $c_1, d_1 — g_2$ , в целом охватывает  $g — g_2$ .

Итальянцы видели в Жанне д'Арк, прежде всего, амазонку, героическую женщину-воина. В таком же ключе будет трактовать ‘образ’ Жанны д'Арк и Дж. Россини в своей кантате, написанной в 1852 году, исполненной М. Альбони (контральто) в 1859 году.

Опера З. Волконской “*Giovanna d'Arco*” поставлена в знаменательный год — 1821. В этот

1

**Largo**

Giovanna



Cie-lo il mió labbro is - pi - - ra Veg-gi il mio cor cos-  
tan - - te Dam-mi vir-tù - - bas -  
- tan - - te ab - bi do - lor - - pie - ta

*di slancio* — резкие акценты, повторы звука, скачки:

2a

**(Allegro)**

Giovanna



per ser - vi - re al mio si - gnor al mio - - si - gnor

*di forza* — сильные, энергичные гаммообразные пассажи:

2б



me - - sa - rai - - gui - da - - ta

*di sbalzo* — широкие скачки:

2в



a me gui - da il ciel il ciel sa - rà

год почти одновременно ставятся еще два балета на этот сюжет — в феврале “Johanna d’Arc” Ж.-П. Омера в Вене, на музыку В. Р. фон Галленберга, а в марте в La Scala “Giovanna d’Arco” С. Вигано (на музыку нескольких композиторов). Все три произведения примечательны тем, что, во-первых, именно с 1821 года начинается музыкальная интерпретация «Орлеанской девы» Шиллера, во-вторых, с марта 1821 года в Италии начинается период Рисорджименто. Можно сказать, что шиллеровская «Орлеанская дева» в Италии будет тесно связана с революционным движением Рисорджименто. Об этом подробно написал в своей диссертации “Music for a Risorgimento myth: Joan of Arc, 1789 — 1849” Альберто Рицутти [См: 28].

Прежде чем рассмотреть оперы на сюжет «Орлеанской девы» Ф. Шиллера, необходимо выявить — каким был ‘образ’ Иоанны в представлении немецкого поэта. О своей «Орлеанской деве» Шиллер написал так: «Материал Орлеанской девы был найден не скоро, т. к. здесь женственное, героическое и божественное объединены» [Цит. по: 26. S. 123]. Заметим, что в приведенном высказывании автор фактически расставляет следующие приоритеты своего произведения — 1) женственное, 2) героическое и 3) божественное.

Отличительной особенностью интерпретации Шиллером ‘образа’ Жанны д’Арк является то, что в «Орлеанской деве» лирическая линия — линия отношений Иоанны и Лионеля — является ключевой. Это подчеркивает и Нора М. Хейман: «В пьесе Шиллера (как до того в поэме Вольтера) военные подвиги и политические успехи Девы менее значительны, чем ее сексуальная жизнь; таким образом, обычные семейные заботы — выйдет ли она замуж и будет жить долго и счастливо — имеют гораздо больший вес, чем когда-либо» [24. P. 65]. Соблюдение запрета на греховную — земную — любовь дарует Жанне любовь Божественную,

и, следовательно, силы и помощь неба. Нарушение запрета ведет к гибели.

Еще один аспект, отличающий шиллеровскую Деву от французского ‘образа’, это поиск ответа на вопрос: в чьих руках — Бога или дьявола (святая / ведьма) — находится Иоанна. Именно эта проблема становится главной в отношениях Иоанны и ее отца (кульминация этой линии в сцене коронации). Шиллер назвал «Орлеанскую деву» романтической трагедией, а это значит, что за душу героини сражаются небеса и преисподняя. Не случайно в трагедии Шиллера пред Иоанной появляется таинственный Черный Рыцарь, предрекающий смерть.

Особенность истории шиллеровской Иоанны заключается и в героизации образа. Желая показать героическую (а не мученическую) смерть Иоанны — на поле боя — и в то же время сделать историю более «поэтической и патетической» [Цит. по: 26. S. 124], Шиллер пошел против исторической правды. У него Жанна изображена воинственной девой, находящей азарт в бою. Это подчеркнуто автором в ряде эпизодов. Например, в эпизоде, в котором Жанна упоена сражением и желает продолжать «кровавую расправу» к удивлению ее соотечественников и телохранителей — Дюнуа и Ла Гира (см. действие второе, явление 4 трагедии Шиллера). Образ безжалостной амазонки, не знающей ни сомнений, ни милосердия, изображен Шиллером в эпизоде сражения Девы с английским солдатом Монгомери (второе действие, явление седьмое), в котором Жанна фактически совершает убийство, несмотря на просьбы безоружного.

Таким образом, история, рассказанная Шиллером, лишала Жанну божественной святости, ее судьба переставала читаться как история

страстотерпицы (так ее трактовали французы). На месте набожной пастушки возникла весьма активная героиня, облаченная в латы и шлем.

Три итальянские оперы XIX в. о Жанне д’Арк написаны на сюжет «Орлеанской девы» Ф. Шиллера<sup>1</sup>. Это оперы Н. Ваккаи (Театр Сан-Карло, Неаполь, 1828), Дж. Пачини (Театр La Scala, Милан, 1830) и Дж. Верди (Театр La Scala, Милан, 1845). Но несмотря на это, в каждом из указанных произведений предложена своя трактовка этой истории.

На первый взгляд, трактовки сюжетов опер Ваккаи и Пачини близки Реставрации. Как отмечает М. В. Ферреро, в них «протагонистка спасает монархию и гарантирует трон легитимному королю» [22. S. 143], кроме того, опера Н. Ваккаи посвящена королю Королевства Двух Сицилий Франческо I, представителю династии Бурбонов<sup>2</sup>. Однако в условиях Италии первой половины XIX в. этот монархический сюжет имел мощную патриотическую составляющую, вписывающую сюжет о Джiovанне д’Арк в историю Рисорджименто.

Музыкальный язык Джiovанны в опере Н. Ваккаи отличается блестящей виртуозностью (см. примеры 3, 4).

Обратим внимание, что партия Джiovанны в опере Н. Ваккаи почти лишена религиозного контекста. Почти во всех случаях в партии Джiovанны слова религиозного содержания сочетаются с патриотическими. Только один раздел ее финальной арии — *Andante cantabile* (II, 13) содержит слова молитвы (*O sommo Iddio! Gran Dio*), но это просьбы привести Францию к победе. Поэтому и в этом разделе, написанном в медленном темпе, партия Джiovанны разворачивается поначалу на *p*, но за-

3 Н. Ваккаи, “Giovanna d’Arco”, Каватина Джiovанны (I, с. 5)

(Allegro maestoso)

Al cie - lo of - fe - ri - te quei can - ti di Glo - ria quei  
can - ti di Glo - ri - a

тем (когда речь заходит о триумфах Франции) вновь наполняется виртуозными колоратурами *di slancio*.

В опере Пачини партию Джiovанны исполняла Анриет Мерик-Лаланд, чей голос при всей гибкости и подвижности отличался богатством, полнотой и силой. Она блестяще владела виртуозной техникой колоратур. Ее голос относят к типу *drammatico d'agilità* (итальянцы сравнивают этот тип голоса с *canto di sbalzo del castrato*). Диапазон этого голоса, как и голосов Дж. Пасты и М. Малибран, ниже, чем у сопрано, приближается к колоратурному меццо.

Исполнительницей партии Джiovанны в опере Ваккаи значится Сеньора Този. В известных и доступных нам оперных словарях и энциклопедиях имя этой певицы не значится. Но по партитуре можно сделать вывод, что голос сеньоры Този мало чем отличался от голоса А. Мерик-Лаланд: ее партия разворачивается в диапазоне  $h - c_3$  и рассчитана на силу и виртуозность (см. примеры 3, 4).

Опера Дж. Верди "Giovanna d'Arco" сочинена в 1845 году. Написанная в основе своей по Шиллеру, она заметно отличается от опер Ваккаи и Пачини. Не случайно либреттист оперы Т. Солера в письме издателю Рикорди в сентябре 1844 года подчеркивает несколько раз: «Моя „Жанна д'Арк“ совершенно оригинальная итальянская драма. Я хотел бы представить отца Жанны ее обвинителем, как у Шиллера. Все остальное я хочу сделать ни по Шиллеру, ни по Шекспиру, которые показывают низменную любовь Жанны к иностранцу Лионелю. Моя пьеса является оригинальной; я действительно прошу сообщить в газете в противовес некоторым пророчествам, что будто бы я сочи-

нил либретто по Шиллеру, я изучал источники, чтобы написать собственное либретто» [цит. по: 20. Р. 33]

Отличительной особенностью сюжета о Жанне д'Арк в изложении Солеры — Верди является не то, что Жанна охвачена любовью к своему королю Карлу VII. В опере Верди ярко проявилась новая для итальянцев черта образа Джiovанны — ее набожность. Сравнивая оперы Верди «Ломбардцы» и «Джiovанна д'Арко», исследователь Ф. Иццо отмечает, что обе они были написаны в один период (середина 40-х), для одной певицы (Э. Фреццолини), «но наиболее интригующей точкой для сравнения между этими двумя произведениями было обилие христианских элементов в содержании — это были первые оперы XIX в., включающие явные обращения в Деве Марии» [23. Р. 558]. Ученый отмечает, что именно в этот период в Италии выдвигаются идеи «католической идентичности», способной объединить разрозненные области итальянского полуострова (находившиеся под влиянием австрийцев и французов) в единую итальянскую нацию [См.: 23]. Не случайно у многих итальянских композиторов именно в этот период появляются религиозные произведения, обращенные к Деве Марии<sup>3</sup>.

Верди писал партию Джiovанны в расчете на Э. Фреццолини, чей голос отличался «райской нежностью», чистым тембром и одно-

Н. Ваккаи, "Giovanna d'Arco",  
Речитатив и ария Джiovанны (II, 13)  
Речитатив

4a

tre - ma ing - hil - ter - - - ra  
s'è di - le - gua - - - to

4б

(Allegro marziale)

O - do i bel - li - ci - - - con - cen - ti del mio po - pol - - - va - lo -  
- ro - so i con - cen - ti del mio po - pol - - - va - lo - ro - so

Ария

родностью во всех регистрах, что свойственно технике *bel canto*, в то же время обладал силой и беглостью (*canto d'agilita*) [См.: 31].

Джиованна представлена у Верди девой-воительницей (см.: Пролог, № 4 — сцена, *cabaletta* (*Allegro vivace*) финала пролога, № 5; сцена — *Allegro u cabaletta* — *Allegro assai vivo* — Дуэта Джиованны и Джакомо, № 13). При встрече с Карло Джиованна говорит: «Я воительница / *Son guerriera*». Она мечтает о шлеме (*un cimiero*) и шпаге (*una spade*). Обратим внимание на ремарки в партии Джиованны, выставленные Верди в нотах: *con slancio, con passion; con energia*. А в моменты, наполненные религиозным чувством, голос Джиованны парит в высокой тесситуре, занимая крайние высокие звуки диапазона. Композитор избирает медленные темпы, тихую динамику и стилистику *bel canto* (фиоритуры *di grazia*).

Таким образом, голос Джиованны в опере Верди должен был иметь прозрачность в высоком регистре, но в то же время без труда достигать сильных драматических кульминаций, разворачиваясь в диапазоне  $c_1$  —  $d_3$ . Этот тип голоса можно определить как *Lirico-spinto soprano*. Именно этим качествам соответствовал голос Э. Фреэццолини.

Прежде чем обратиться к рассмотрению оперы «Орлеанская дева» П. И. Чайковского, подведем итоги долгого странствия сюжета о Жанне д'Арк по оперным сценам. Рассмотрим в единой таблице особенности оперных голосов в произведениях о французской героине<sup>4</sup>.

Мы видим, что и во французской, и в итальянской традиции, согласно общеевропейской оперной практике, происходит движение, направленное на усиление мощи голоса. Все чаще вершины диапазона берутся солистками на *f* и *ff*. К сильному голосу присоединяется в этих случаях мощь оркестра и хора.

И все же в тех операх, в которых ярче проявляет себя «пасторальный» и «религиозный» компоненты, выбираются более светлые голоса. Например, в опере Карафы (лирическое сопрано). Даже в опере Мерме по сравнению с оперой Дюпре выбран голос более лег-

кий — *Lirico-spinto soprano*, а не *grand soprano*. В ряду итальянских опер в этом отношении выделяется опера Верди, голос его Джиованны светлее и легче остальных итальянских голосов (он самый высокий и по диапазону). Не случайно именно в этой опере Верди возвращается к стилистике *bel canto* [См.: 21].

Джиованна Рисорджименто предстает перед нами в образе девы-воительницы, амазонки, доблестной (*virtù*) защитницы своего отечества. Поэтому вокальная партия итальянских героинь наполнена виртуозными колоратурами, зачастую это колоратуры *di bravura* (*di forza, di slancio, di sbalzo*). Голоса итальянских Джиованн все же несколько «темнее», нежели у французских героинь. Партия Джиованны с трудом расстается с тесситурой *en travesti* (пожалуй, это происходит только у Верди).

#### ‘Образ’ Иоанны д'Арк в «Орлеанской дева» П. И. Чайковского

Для П. И. Чайковского образ Жанны д'Арк был, пожалуй, одним из самых дорогих. Начиная с шести лет из рассказов Фанни Дюрбах и книги М. Массона “*Les enfants célèbres*” этот образ входит в его жизнь и не оставляет композитора до последних дней: «Перед самой кончиной своей, за день до начала смертной болезни, Пётр Ильич говорил со мной о желании изменить последнюю картину [оперы „Орлеанская дева“] и склонялся к тому, чтобы сделать последнюю картину по Шиллеру, с этой целью купил полное собрание соч. Жуковского, но даже не успел прочесть трагедии», — вспоминал брат композитора М. И. Чайковский [12. С. 258—259]. Любимый образ был изображен даже на конвертах почтовой бумаги П. И. Чайковского<sup>5</sup>. Исходя из письма П. И. Чайковского к Н. Ф. фон Мекк от 20 ноября 1878 года можно сделать вывод, что мысль о создании произведения на сюжет о Жанне д'Арк не покидала композитора уже в течение нескольких лет: «меня начинает сильно манить один новый оперный сюжет, а именно „Орлеанская дева“ Шиллера. Мне кажется, что на этот раз

Диапазоны, типы голосов

Композитор, произведение (певица)	Общий диапазон	Преимущественная тесситура	Тип голоса	Характеристика голоса (типичная)
Франция				
Карафа М. "Jeanne d'Arc à Orléans" (М.-J. Lemonnier-Regnault)	$h - a_2 (h_2)$	$e_1 - f_2$	Лирическое сопрано	Голос отличается мягкостью, лирическим характером, диапазон обычно $c_1 - e_3$ . Имеет светлый, мягкий тембр и приобретает в силе звука в верхнем участке своего диапазона
Дюпре Ж. "Jeanne Darc" (М. Brunetti)	$ces - b_2 (c_3)$	$f_1, g_1 - e_2, f_2, g_2$	Grand soprano	Мощный, тяжелый голос, плотно звучащий на протяжении всего диапазона. Богатый средний регистр ( $f_1 - d_2$ ). Верхние ноты более употребимы на <i>forte</i> , <i>piano</i> поддается с трудом
Мерме О. "Jeanne d'Arc" (G. Krauss)	$cis_1 - b_2 (h_2)$	$es_p, e_p, f_1 - g_2$	Lirico-spinto soprano	Голос, имеющий прозрачность в высоком регистре, как у лирического сопрано, в то же время без труда может достигать сильных драматических кульминаций. Тембр голоса несколько «темнее» лирического сопрано. Диапазон: $c_1 - d_3$
Италия				
Волконская З. "Giovanna d'Arco" (З. Волконская)	$g - g_2$	$c_p, d_1 - g_2$	Контральто или меццо-сопрано	Тембр впитал в себя нижний бархатный регистр от контральто и серебристые, но несколько металлические «верха», способность исполнять виртуозные колоратуры. Диапазон: $a - a_2$
Ваккаи Н. "Giovanna d'Arco" Пачини Дж. "Giovanna d'Arco" (Signora Tosi, Н. Méric-Lalande)	$h - h_2 (c_3)$	$g_1 - g_2$	Drammatico d'agilità soprano	Сочетает характеристики драматического сопрано (интенсивность звучания, богатство, полнота и крепость в нижнем регистре диапазона) и сопрано (пластичность, подвижность, владение техникой колоратур в верхнем регистре). Можно сравнить с <i>canto di sbalzo</i> кастратов
Верди Дж. "Giovanna d'Arco" (E. Frezzolini)	$c_1 - c_3 (d_3)$	$d_p, e_1 - as_2, a_2$	Lirico-spinto soprano	Голос, имеющий прозрачность в высоком регистре, как у лирического сопрано, в то же время без труда может достигать сильных драматических кульминаций. Тембр голоса несколько «темнее» лирического сопрано. Диапазон: $c_1 - d_3$

я уж не шутя примусь за намеченный сюжет» [Цит. по:12. С. 180]. Но удивительно, что решение написать оперу на этот сюжет приходит к Чайковскому только в конце 70-х годов. Вполне возможно, что для того, чтобы это решение

окончательно созрело у композитора, необходимо было стечение целого ряда обстоятельств.

Охватывая весь спектр сложившихся 'образов' Жанны д`Арк, учитывая, что основными источниками при создании оперы для

П. И. Чайковского были, помимо трагедии Ф. Шиллера, все-таки источники французские — книга историка А. Валлона, клави́р и либретто оперы О. Мерме и пьеса Ж. Барбье, становится понятным, что обращение композитора к этому сюжету не было случайным.

Именно 1873—1888 годы (а время работы над «Орлеанской девой» — 1878—1881) стали временем тесного общения Чайковского с представителями царской фамилии, особенно с председателем РМО великим князем К. Н. Романовым [См. об этом: 5]. Даже весной 1880 года, в период принятия Мариинским театром решения о постановке оперы, П. И. Чайковский, как отмечает Г. Моисеев, «прожил в столице с 7 марта по 1 апреля, практически ежедневно совершая великосветские визиты ради предстоящей постановки» [5. С. 161]. Пётр Ильич пишет, «что по настоятельной рекомендации Э. Ф. Направника он посетил Константина Николаевича: „Это нужно для моей оперы“» [Цит. по: 5. С. 162].

Для Чайковского время, непосредственно предшествующее сочинению «Орлеанской девы», это период роста патриотических настроений, обострившихся от тревожных известий о родине во время пребывания за границей<sup>6</sup>. «Сейчас прочел газету и нахожусь под тяжелым впечатлением прочитанного. Нет почти никакого сомнения, что война будет. Это ужасно. Мне кажется, что теперь, когда я не буду отвлечен собственным личным горем от общего, я буду гораздо болезненнее, живее чувствовать раны, наносимые нашей родине, хотя не сомневаюсь, что, в конце концов, Россия и вообще славянский мир возьмет свое, из-за того уже, что на нашей стороне правда, честность и истина» [Цит. по: 12. С. 108, письмо № 547], — писал Чайковский в письме к Н. Ф. фон Мекк от 14 марта 1878 года, а 5 декабря во Флоренции «со страхом, волнением и не без робости» сделаны уже первые наброски оперы [Цит. по: 12. С. 194, письмо № 742].

В то же время начало 1880-х годов для композитора — это период, когда его, как никогда ранее, занимают вопросы веры. Как отмечает

Е. Китаева, «в отличие от „собратьев по цеху“, Чайковский был, пожалуй, одним из немногих, кого глубоко волновала стержневая проблема эпохи — проблема веры, причем не только в личностном, но и в национальном масштабе» [3. С. 11].

Выскажем предположение, что сюжет о Жанне д'Арк с его мощными патриотическими, религиозными и монархическими коннотациями (особенно во французском его варианте) оказался как никогда актуален именно в указанный период жизни композитора. С другой стороны, причиной, побудившей композитора воплотить в жизнь давние планы, могла быть и творческая конкуренция с О. Мерме и Дж. Верди.

П. И. Чайковский писал «Орлеанскую деву» не столько собственно по Шиллеру, сколько по Шиллеру, пропущенному сквозь призму взглядов В. Жуковского. А «Орлеанская дева» в переводе Жуковского заметно отличается от своего немецкого оригинала. Как отмечает В. Чешихин в исследовании «Жуковский как переводчик Шиллера», Жуковский идеализирует Шиллера, изменяя даже обозначение жанра. У Шиллера это «романтическая трагедия», у Жуковского — «драматическая поэма». Изменяет он и сочные ремарки и выражения Шиллера. Например, «Тибо называет королеву Изабеллу, воюющую с сыном, 'вороньей самкой' (Rabenmutter); Жуковский пропускает это слово и переводит просто 'родная мать'» [15. С. 69]. Также заменяет он слово 'ведьма' ('die Hexe von Orleans!') на 'чародейку'. «Очевидно, таким образом, — отмечает В. Чешихин, — стремление Жуковского одухотворить, идеализировать героев трагедии: даже Шиллеровский, довольно условный, реализм недостаточно утончен для русского романтика» [15. С. 70]. Идеализация усиливается и Чайковским, сочинившим первый акт под прямым воздействием оперы О. Мерме (сцены Иоанны с ангелами). А изменив героический шиллеровский финал, в котором Иоанна погибает на поле боя, на сцену казни на костре (под влиянием драмы Ж. Барбье), тем самым превращая деву-воина в стра-



стотерпицу, Чайковский заметно приблизил шиллеровский 'образ' к его французским вариантам. Нет в опере Чайковского и демонического Черного Рыцаря. Таким образом, в окончательном варианте образ Иоанны в опере П. И. Чайковского оказался наполнен религиозным ореолом святости, что неоднократно отмечали исследователи оперы Чайковского [См.: 4; 8].

С другой стороны, приступая к работе над оперой, Чайковский изначально мыслил показать Иоанну не столько запутавшейся в сетях любовных отношений с Лионелем, сколько девой-воином, бесстрашно сражающейся с Монгомери. Так, в письме к Н. Ф. фон Мекк от 8/16 декабря 1878 года, он пишет: «Есть у Шиллера одна сцена, где Иоанна вступает в борьбу с Лионелем. Мне же, по некоторым соображениям, хотелось бы, чтобы вместо Лионеля тут был Монгомери. Можно ли это?» [9]. Анализируя генезис либретто оперы «Орлеанская дева», А. Айнбиндер на основе исследования маргинальных пометок и рукописных строк, сделанных П. И. Чайковским на страницах трагедии Ф. Шиллера, отмечала, что сцена встречи Иоанны с Лионелем в либретто Чайковского (дуэт, № 17) скомпилирована композитором из двух сцен Шиллера — встречи Иоанны с Бургундским Рыцарем, после сцены с Монгомери (действие второе, явление седьмое и восьмое), и сцены Иоанны с Лионелем (действие третье, явление десятое) [См.: 16. S. 21].

В итоге работы в произведении Чайковского соединились два различных 'образа' Девы: 'образ' пастушки из Домреми, разговаривающей с ангелами, и 'образ' бесстрашной амазонки, столкнувшейся с незнакомым ей ранее чувством любви.

Обратим внимание, как чутко реагирует вокальная партия на эти изменения. Именно первый и последний акты оперы Чайковского написаны в самой высокой — «небесной» — tessiture. Голос парит в диапазоне  $b_1—es_2$  (раздел С, № 8),  $a_1—as_2$  (раздел Е, № 8) — в финале 1 д., а в финале оперы (№ 23) поначалу в пределах  $a_1—f_2$  (раздел В), а затем, уходя в небесные выси, только  $c_2—f_2$  ( $a_2$ ) (раздел D),

при общем диапазоне партии в первой редакции:  $c_1—c_3$ .

Примечательно, что указанные разделы оперы не только близки французским источникам (О. Мерме и Ж. Барбье), но и являются самыми «религиозными» по содержанию (Иоанна слышит голоса ангелов). К этой сфере следует добавить и Рассказ Иоанны (II, 15), в котором тема хора ангелов излагается уже устами Иоанны.

Заметим, что именно с этих сцен и начинается работа над оперой. В письме к М. И. Чайковскому от 10 декабря 1878 года Пётр Ильич пишет: «Я много, много обдумываю либретто и еще не мог составить решительного плана. В Шиллере мне много нравится, — но, признаюсь, его презрение к исторической правде несколько смущает меня. Если тебя интересует, какую сцену я написал, то могу сказать. Она происходит у короля, начиная со входа Иоанны <...>, потом ее рассказ, потом ансамбль и громкий восторженный финал» [Цит. по: 12. С. 196—197]. Уже 13 декабря он сообщает Н. Ф. фон Мекк: «Сегодня я уже начал и написал первый хор первого действия» [Цит. по: 12. С. 197].

В целом, этапы работы над оперой распределены следующим образом [См: 12. С. 261]:

— *Рассказ Иоанны и вся вторая половина II действия (№ 15, 16);*

— *весь первый акт;*

— 1 картина III акта — дуэт Иоанны и Лионеля (№ 17);

— 2 картина III акта — сцена коронации и финал (№ 18—20); 1 картина IV акта — сцена Иоанны и Лионеля (№ 21—22);

— финал оперы (№ 23) и начало II действия (№ 9—14).

Сцены, выделенные нами курсивом, были в числе любимых композитором. Уже почти закончив работу, в письме к Н. Ф. фон Мекк Чайковский заостряет на них особое внимание: «Мне до крайности приятно, что вы оценили в „Орлеанской деве“ те места, которые и я больше всего люблю. Но позвольте вас попросить, друг мой, оказать также сочувствие еще одной

прочувствованной сцене, а именно: рассказу Иоанны и следующему за ним финалу. Обратите, пожалуйста, внимание на видоизменение темы хора ангелов в устах Иоанны. Может быть, я ошибаюсь, но мне кажется, что тема эта, перенесенная с небес на землю и вещаемая уже не ангелами, а человеком, т. е. сосудом страдания, должна в этом месте трогать сердца» [Цит. по: 12. С. 361, письмо № 1281].

Если рассмотреть всю тесситуру партии Иоанны в опере Чайковского, можно отметить следующее. В опере выделяются два высотных центра, используемых почти на равных. В первой редакции это:  $g_1, a_1—a_2, as_2, ais_2$  и  $c_1, d_1—f_2, fis_2$ . Высокая тесситура ( $g_1, a_1—a_2, as_2, ais_2$ ) используется больше (соответственно, 11 и 12 раз против 8 и 9). Тесситура в опере понижается, в основном, в тех случаях, когда Иоанна встречается с Лионелем. Можно сказать, что вокальная тесситура распределяется в опере согласно христианской вертикали божественное / греховное.

Уже создав оперу, Чайковский должен был вносить многочисленные переделки, вызванные театральным комитетом и просьбами дирижера оперы Э. Ф. Направника. Для солистки Мариинского театра Марии Каменской, назначенной на роль Иоанны, партия оказалась высока. В процессе постановки оперы и репетиционной работы вокальная партия претерпевала множество изменений в сторону понижения диапазона. Так, Финал I д. (№ 8) написан в двух вариантах. Для сопрано — в *Es-dur* (первая редакция), для меццо-сопрано — в *Des-dur* (вторая редакция). В III д. в Дуэте с Лионелем (№ 17) вторая редакция написана на малую терцию ниже (в *d-moll*). В IV 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. Редакции подверглась и партия Иоанны в финале III д. [См.: 12. С. 358—372], она была передана Агнесе Сорель. В этом случае партия Иоанны, изначально парящая над всеми, терялась в звуковом поле других исполнителей, а это значит, исчезала ее особая роль и положение «говорящей с Богом».

Композитор, так чутко относящийся к высотности тональности, болезненно шел на вынужденные уступки: «Откровенно скажу Вам, что нет ничего более тяжелого, как заниматься переменной модуляцией и транспонировкой вещей, которые привык воображать в известном тоне, и я был бы *очень* счастлив (выделено Чайковским. — Е. Н.), если бы можно было обойтись без моего участия» (из письма Чайковского — Направнику) [Цит. по: 6. С. 121]. Примечательно, что, делая уступки Э. Ф. Направнику, транспонируя на тон ниже партию Иоанны в финале I д., Чайковский не трогает «хор ангелов», оставляя его звучать так, как это было в первой редакции. «Второй хор ангелов оставил в прежнем тоне», — пишет Чайковский в письме к Э. Ф. Направнику [Цит. по: 6. С. 123]. То же и в дуэте: «Второй дуэт весь транспонировал тоном ниже, но хор ангелов опять поет в том же тоне» [Цит. по: 6. С. 123].

Так, с изменением тесситуры менялся и первоначальный образ. Героиня оперы становилась менее «небесной», все более обретая земные черты. Из наивной «дочери простого пастуха», слушающей голоса неба, она все более превращалась в деву-воина. А эта концепция расходилась с финальной сценой оперы — гибелью Иоанны на костре. Возможно, одной из причин, побуждавших Чайковского впоследствии вновь вернуться к созданной опере и изменить финал произведения (по Шиллеру), было желание сгладить получившиеся в результате правок образные несоответствия.

Примечательно, что уже после смерти Чайковского, в 1899 году, «Орлеанскую деву» поставят в Московской частной русской опере. Партию Иоанны Мамонтов поручает петь Е. Цветковой, прекрасной исполнительнице лирических партий. Иоанна Цветковой была хрупкой девочкой-подростком, чей образ был противопоставлен утратившим бодрость духа бойцам. «Это было так тонко и сильно в самой своей слабости», — напишет С. Кругликов [Цит. по: 10. С. 167]. Рецензенты назовут Е. Цветкову в партии Иоанны «жемчужиной русской сцены» [10. С. 167].

А на премьере оперы в Санкт-Петербурге 13 (25) февраля 1881 года партию Иоанны пела обладающая крепкими верхами меццо-сопрано Мария Каменская. Как отмечал рецензент газеты «Голос», «богатые голосовые в верхнем регистре средства Каменской позволили ей справиться с задачей, почти невозможной для другого меццо-сопрано. Слышно было только, что высокие ноты ей приходилось брать как будто с трудом: владеть ими вполне, распорядиться увеличением или уменьшением их звука, придавать им те или другие оттенки было уже не в средствах Каменской» [Цит. по: 1. С. 219—220]. В отличие от роскошной постановки оперы О. Мерме, постановка «Орлеанской девы» Чайковского была бедна, новые костюмы сшили только главным героям. Костюм Иоанны для Каменской на первый взгляд похож на тот, каким он был у французов и у Верди: длинное белое платье, латы, в руках меч, рядом — орифламма, затканная лилиями. У нее — длинные волосы, на голове шлем.

Рис. 1. Мария Каменская  
в роли Иоанны д`Арк.



Такой пришла П. И. Чайковскому его Иоанна. Но такой ли он ждал ее?

## Примечания

- <sup>1</sup> Впервые пьеса Шиллера появилась в Италии в переводе Помпео Феррарио в 1819 г. В 1830 г. был сделан еще один перевод (более удачный) Андреа Маффеи. Именно вариант перевода П. Феррарио послужил основой для балета Вигано, а также для опер Вакаи и Пачини.
- <sup>2</sup> Его дочь — Мария Каролина станет женой французского герцога Беррийского (сына короля Франции Карла X), убитого на пороге оперного театра в Париже.
- <sup>3</sup> Россини “Stabat Mater” (1842), Беллини “Salve Regina” (1842), Доницетти “Ave Maria” (1843) и др. [См.: 23].
- <sup>4</sup> За границами нашего рассмотрения остались оперы М. Балфа и И. Ф. фон Путтлингена. Клавиров этих опер нам пока не удалось найти (на сайте Баварской государственной библиотеки есть возможность ознакомиться лишь с текстом либретто оперы Путтлингена. См.: URL: <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0005/bsb00053741/images>, из оперы Балфа в свободном доступе есть лишь один номер из оперы — I Would Be a Soldier Still). Опера М. У. Балфа написана либреттистом Фитцболлом на сюжет английского поэта Саути и не входит в число произведений на сюжет «Орлеанской девы» Шиллера.
- <sup>5</sup> Эти конверты до сих пор хранятся в Домах-музеях П. И. Чайковского в Клину и в Воткинске.
- <sup>6</sup> См. переписку с Н. Ф. фон Мекк 1877—1878 гг., письма № 374, 387, 433, 457, 547, 554 и др. [12].

### Список литературы

1. *Гозенпуд А. А.* Русский оперный театр XIX века (1873—1889). — Л.: Музыка, 1973. — 328 с.
2. *Иванова Е. В.* Зинаида Александровна Волконская: певица, музыкальный деятель, композитор: Автореф. дис.... канд. искусствоведения. — СПб., 2008. — 19 с.
3. *Китаева Е. О.* Оперы П. И. Чайковского 1880-х годов: поэтика трагического: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М., 2010. — 27 с.
4. *Макарова А. Л.* Миф о Жанне д'Арк как культурный контекст оперы П. И. Чайковского «Орлеанская дева» // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. — Екатеринбург, 2014. — № 2 (127). — С. 187—199.
5. *Моисеев Г. А.* П. И. Чайковский и великий князь Константин Николаевич: к истории взаимоотношений // Научный вестник Московской консерватории. — 2013. — № 3. — С. 136—167.
6. *Направник Э. Ф.* Автобиографические, творческие материалы, документы, письма / Сост. Л. М. Кутателадзе. — Л.: Музгиз, 1959. — 448 с.
7. *Новосёлова Е. Ю.* Голос Иоанны д'Арк: к проблеме музыкальной имагологии // Музыка. Искусство, наука, практика: Научный журнал Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова. — 2015. — № 3 (11). — С. 59—75.
8. *Парин А. В.* Хождение в невидимый град: парадигмы русской классической оперы. — М.: Аграф, 1999. — 464 с.
9. Переписка Чайковского с Н. Ф. фон Мекк // Чайковский: жизнь и творчество русского композитора. — URL: <http://www.tchaikov.ru/1878-255.html>. Дата обращения: 12.10.2015.
10. *Россихина В. П.* Оперный театр С. Мамонтова. — М.: Музыка, 1985. — 238 с.
11. *Хоффман А. Е.* Искусство бельканто первой половины XIX века: теория и практика: Исследовательские очерки. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2007. — 42 с.
12. *Чайковский М. И.* Жизнь Петра Ильича Чайковского (по документам, хранящимся в архиве в Клину). — В 3 т. Т. 2. — М.—Лейпциг: Алгоритм, 1997. — 607 с.
13. *Чайковский П. И.* Орлеанская дева: Клавир // Полное собрание сочинений. — Т. 37. — М.: Музгиз, 1963. — 512 с.
14. *Чайковский П. И.* Орлеанская дева: Партитура. — М.: Юргенсон, 1899. — 633 с.
15. *Чешихин В. Е.* Жуковский как переводчик Шиллера: критический этюд. — Рига: Типо-Литография Б. Серенсена, 1895. — 172 с.
16. *Ajn binder A.* Zur Genese des Librettos von Čajkovskijs Oper "Die Jungfrau von Orléans" // Tschairowsky-Gesellschaft, 2011. — S. 12—25.
17. *Andrè N.* Voicing Gender: castrati, travesty, and the second woman in early-nineteenth-century Italian opera. — Bloomington: Indiana University Press, 2006. — 248 p.
18. *Barbier P.-J.* Jeanne Darc. — Paris: Michel Lévy Frères, 1873. — 160 p.
19. *Barbier, G.* Giovanna d'Arco. — Milano: Verlag: Fontana, 1830. — 250 p.
20. *Cisotti V.* Schiller e il melodramma di Verdi // Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano. — Firenze, La Nuova Italia, 1975. — 172 p.
21. *Deasy M.* Giovanna d'Arco // The Cambridge Verdi Encyclopedia. — New York: Ed. R. V. Marvin, 2014. — P. 322—330.
22. *Ferrero M. V.* Giovanna d'Arco in palcoscenico. Dal drama di Schiller al ballo di Vigano all'opera di Verdi // Schiller und die Musik. — Köln: Böhlau, 2007. — S. 133—148.
23. *Izzo F.* Verdi, the Virgin, and the Censor: The Politics of the Cult of Mary in I Lombardi alla prima crociata and Giovanna d'Arco // Journal of the American Musicological Society / University of California Press. — Vol. 60. — No. 3 (Fall 2007). — P. 557—597.
24. *Heimann N. M.* Joan of Arc in French art and culture (1700—1855): from satire to sanctity. — Aldershot: England, 2006. — 104 p.
25. *Krumeich G.* Jeanne d'Arc in der Geschichte: Historiographie — politik — Kultur // Beihefte der Francia. Band 19. — Dusseldorf: Thorbecke, 1988. — 266 p.
26. *Ricca C.* Schillers 'Salto mortale in eine Opernwelt': Dramaturgische Betrachtungen zur Oper "Giovanna d'Arco" von Solera und Verdi // Schiller und die Musik. — Köln: Böhlau, 2007. — S. 123—131.
27. *Rizutti A.* Joan of Arc's operatic Debut: Vicenza, 1789 — Venice, 1797 // Saggiatore

- musicale. — Anno 11. — No. 1 (2004). — P. 51—75.
28. *Rizutti A.* Music for a Risorgimento myth: Joan of Arc, 1789 — 1849: PhD Dissertation / The University of Chicago 672 (2001). — 672 p.
  29. *Rizutti A.* Vigano's "Giovanna d'Arco" and Manzoni's 'March 1821' in the Storm of 1821 Italy // Music and Letters. — 2005. — Vol. 86. — № 2. — P. 186—201.
  30. *Rossi G.* Giovanna d'Arco. — Napoli: Flautina, 1828. — 29 p.
  31. *Rutherford S.* Frezzolini [married name Poggi], Erminia // The Cambridge Verdi Encyclopedia. — New York: Ed. R. V. Marvin, 2014. — P. 302—303.
  32. *Rutherford S.* Verdi, Opera, Women. — New York: Cambridge University Press, 2013. — 303 p.
  33. *Vaccari N.* Giovanna d'Arco: Score. — Napoli SC, 1828. — Manoscritto.
  34. *Verdi G.* Giovanna d'Arco: Klavier. — Milan, n. d. — 246 p.
  35. *Verdi G.* Giovanna d'Arco: Score. — Milan, n. d. — 513 p.
  36. *Volkonskaia Z.* Giovanna d'Arco: Score: AMs with corrections and annotations, [ca. 1820] 1 score in 1 folder. Second act only from the opera [Giovanna d'Arco] in three acts, for 2 S (Giovanna, Carlo), T (Dunois), B (Raoul), chorus (TTB), and orchestra, see item nos. 52 and 54 / Harvard University, Cambridge, MA 02138, 1821. — URL: <http://pds.lib.harvard.edu/pds/view/50213505>. Дата обращения: 01.06.2015.