

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Азарова В.В. — «Неумирающие элементы архаики» в драматической оратории А. Онеггера «Жанна д'Арк на костре» // Человек и культура. – 2020. – № 1. – С. 35 - 59. DOI: 10.25136/2409-8744.2020.1.31950 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=31950

«Неумирающие элементы архаики» в драматической оратории А. Онеггера «Жанна д'Арк на костре»

Азарова Валентина Владимировна

доктор искусствоведения

профессор, Санкт-Петербургский государственный университет

199034, Россия, г. Санкт-Петербург, наб. Университетская, 7-9

✉ azarova_v.v@inbox.ru



[Статья из рубрики "Культура и культуры!"](#)

DOI:

10.25136/2409-8744.2020.1.31950

Дата направления статьи в редакцию:

18-01-2020

Дата публикации:

17-03-2020

Аннотация.

Предметом исследования является интеграция элементов старых жанров в композицию драматической оратории А. Онеггера. Отдельное внимание уделено формированию системы взаимосвязанных интонационно-драматургических сфер и вокально-симфонической разработке сквозных трансформируемых тем, мотивов и звуковых символов. Исследовано взаимодействие вербальных и вокально-симфонических элементов звуковой ткани. Целью работы является обнаружение признаков старых жанров и других элементов архаики в синтетической форме музыкального / драматического театра, а также выявление в ней доминирующего аспекта музыкального смысла. Методологией исследования является музыкально-герменевтическая реконструкция процесса композиции, обнаружение основных принципов музыкальной драматургии и выявление функций цитируемых композитором латинских текстов в синтетической форме драматической оратории. Методом проведения работы был музыкально-теоретический анализ полифонической вокально-симфонической музыкальной ткани и анализ вербального текста вокальных партий на французском языке и на латыни, в партитуре, de visu. Впервые интеграция в композицию драматической оратории А. Онеггера жанровых кодов мистерии Средних веков и цитат из литургических текстов прошлых эпох, в том числе из Священного Писания,

истолкована как средство создания временной многомерности синтетической формы французского музыкального / драматического театра XX века, находящейся в русле христианской традиции. Онеггер преодолел линейность сюжетного повествования методом интеграции в композицию жанровых признаков прошлых эпох. В результате привлечения композитором цитат из литургических текстов, в том числе из Священного Писания, произошло расширение смыслового пространства художественного текста драматической оратории. Это привело к утверждению в произведении идеи синтеза времени и вечности, свойственного христианству.

Ключевые слова: Жанна д'Арк, драматическая оратория, Онеггер, элементы архаики, христианство, Музыкальная композиция, духовное измерение, музыкальная драматургия, синтетическая форма, мистерия

«Пой в поднебесной выси, жаворонок Франции!»

(Жан Ануй)

Идейная направленность произведения А. Онеггера «Жанна д'Арк на костре» и его художественные особенности освещены на страницах монографических очерков Г. Т. Филенко «Французская музыка первой половины XX века». Автор справедливо отмечает факт использования приема драматургического контраста наряду с последовательной разработкой ряда важных по смыслу тематических образований. [\[10, 168\]](#).

Вместе с тем, специального исследования заслуживают аспекты интеграции элементов архаики в композицию, музыкальную драматургию и систему образов драматической оратории. «Неумирающие элементы архаики» (выражение М. Бахтина) — неотъемлемые составляющие драматической оратории Онеггера, созданной в русле христианской традиции. Христианская концепция и композиция поэмы П. Клоделя, лежащей в основе произведения А. Онеггера, были рассмотрены нами отдельно. [\[1\]](#).

Пролог (1943) и ранее сочиненные музыкально-драматические сцены (I — XI) «Жанна д'Арк на костре» (1935) составляют театрально-драматическую / вокально-симфоническую концепцию, для которой характерна временная многомерность, синтез времени и вечности.

Инструментальные ригурнели в сценах IV (ц. 29), VI (4 т. до ц. 40) и VIII (ц. 53), функционируют в произведении как драматургические «рифмы», обнаруживающие взаимодействие различных уровней смысла.

С кругом очерченных аналитических задач связаны следующие аспекты произведения, относящиеся к его характеристике. Универсальными функциями в произведении наделено диалогическое взаимодействие голосов (диалог Чтеца и хора в Прологе; диалоги главной героини и хора в сценах I — XI). Диалог является динамическим импульсом развития «внутреннего действия» (музыкальной драматургии). Наряду с театрально-драматическими формами (разговорный монолог в сопровождении сольной партии, а также оркестровых и хоровых партий; разговорный диалог в сопровождении оркестровых и хоровых партий) в сценах IX и XI драматической оратории Онеггера функционирует новая синтетическая форма — вокально-драматический диалог, сопровождаемый оркестровой партией.

Композиция драматической оратории формируется при участии жанровых кодов прошлых эпох. Очертания древнегреческой трагедии проступают сквозь видимую форму мистерии

Средних веков в сценах II и XI. Жанровые признаки мистерии доминируют в сценах I, III, V, VII — IX и XI произведения.

В Прологе (эпизоды 5 и 6), в сцене III (эпизод 3), в сцене VIII (эпизод 13) и в сцене IX (эпизод 2) Онеггер применил приемы драматургии, свойственные баховским пассионам.

Сцена IV содержит пародийный раздел на макаронической латыни, идентичный по смыслу одной из интермедий комедии Мольера «Мнимый больной». В той же сцене Онеггер процитировал латинский текст «Ослиной прозы», известный с XIII века. Также в сцену VIII Онеггер включил латинский текст первого воскресного респонсория периода Адвента, входивший в католические богослужения с древнейших времен.

В системе образов драматической оратории (сцены VI и VIII) присутствуют аллегорические фигуры Глупости, Тщеславия, Скупости и Похоти, а также народные архаические образы (Ветрячок, Матушка с бочками), функционирующие как образы-символы — носители неоднозначного смысла.

Развитие «внутреннего действия» в произведении происходит на основе вокально-симфонического развития сквозных трансформируемых тем, мотивов и звуковых символов — носителей музыкального смысла. Среди них — аккордовая тема колоколов, звуковой символ креста, хорал в партиях струнного квартета (ц. 92 — 94), молитва *De profundis* и тема обращенного к Жанне д'Арк призыва «голосов неба»: «Дочь Божья, иди! Иди! Иди!» (Пролог, ц. X). Названная хоровая тема получила в произведении интенсивное инструментально-симфоническое развитие в виде восходящего триольного комплекса по тонам трезвучия. Звукоизобразительный символ птичьего пения в партии флейты и интонационно родственный этому символу тематический комплекс «Тримазо» также принимают активное участие в процессе интонационно-драматургического развития произведения.

Драматургию синтетической формы «Жанны д'Арк на костре» характеризуют многообразные внутритекстовые и межтекстовые связи вербальных и вокально-симфонических интонационных элементов звуковой ткани. Имеющие конкретную семантику и определенный синтаксический строй структурные составляющие многослойной полифонической музыкальной ткани сформировали в произведении драматическую, лирическую, литургическую и другие интонационно-драматургические сферы. В драматической оратории «Жанна д'Арк на костре» функционирует многоуровневая система взаимодействия элементов различных интонационно-драматургических сфер. В сценах I и III развиваются тематические комплексы, относящиеся к сферам «голоса неба» и «голоса земли» (названиям сцен I «Голоса неба» и III «Голоса земли» соответствуют синонимичные условные обозначения соответствующих сфер). Христианская семантика объединяет интонационные аспекты сфер «голоса неба», «христианское благочестие» и других.

Взаимодействие элементов различных сфер, образующих многоуровневую систему, приводит к обнаружению основного конфликта драматической оратории: патриотизму, военной доблести, христианскому самопожертвованию народной героини Франции Жанны д'Арк противостоят лицемерие королевской власти, жестокость, цинизм и ложь инквизиционного суда.

Сфера образа главной героини объединяет различные элементы разговорной речи. В характеристике образа Жанны д'Арк присутствует центральный аспект ее духовной жизни. Направление духовного пути Жанны д'Арк обозначает пространственный вектор мистерии («земля — небо»). Путь к святости Жанны д'Арк истолкован П. Клоделем и А.

Онеггером как «пространственное время» (выражение М. Бахтина). Согласно перифразе М. Бахтина, «время как бы вливается в пространство и течет по нему»). [\[5, с. 241, 276\]](#).

Литургическая интонационно-драматургическая сфера функционирует в Прологе и сценах I — XI «Жанны д'Арк на костре». Трансформируемые звуковые комплексы данной сферы получают последовательную вокально-симфоническую разработку. Литургическая сфера объединяет эпизод *Soprano solo* (ц. IV) и молитву *De profundis clamavi* из заупокойной католической мессы в вокально-симфонических эпизодах 4 и 6 (ц. IX и XII) Пролога. Текст *De profundis* является начальным стихом Псалма 129. Названная цитата из Священного Писания повторяется в эпизоде 2 сцены VII «Екатерина и Маргарита» (ц. 45). Эпизоды молитвы св. Маргариты (ц. 66 и 83) и молитва Пресвятой Деве Марии (детский хор, ц. 73) образуют интонационно-драматургические рифмы в сцене IX.

Христианский смысл произведения обобщает торжественная гимническая просодия со словами Иисуса Христа (ц. 105, т. 5 - 8). Элементы интонационно-драматургических сфер, объединенных христианской семантикой, формируют систему взаимодействия основных аспектов музыкального смысла. Христианская семантика объединяет сферы литургическую, лирическую, «голоса неба», «христианское благочестие» и «духовный путь Жанны д'Арк /пространственное время — вечность». Свойственный христианству синтез времени и вечности характеризует духовное измерение музыкальной драматургии «Жанны д'Арк на костре». Цитаты из Священного Писания (Пролог, сцена XI) обнаруживают духовное измерение драматической оратории. «Действительный синтез» (определение Онеггера) — синтез времени и вечности — утверждает актуальность ценностей христианства во французском музыкальном театре XX века, в культурном пространстве Франции.

Пролог

Вокально-симфонический Пролог — крупный композиционный раздел драматической оратории «Жанна д'Арк на костре», обобщающий музыкальный смысл этого произведения. Многоплановая композиция Пролога включает оркестровое Вступление, шесть вокально-симфонических эпизодов, сольный вокально-симфонический эпизод, четыре вербальных рефрена и две реплики Чтеца, диалоги хора и Чтеца. Названные структурные элементы наделены семантическими, драматургическими и формообразующими функциями. Организация звукового пространства и методы преодоления композитором линейности сюжетного повествования в Прологе рассмотрены нами в отдельной статье. [\[2\]](#).

Сцена I «Голоса Неба»

Название сцены I указывает на невидимое участие высших сил в действии, которое одновременно происходит на небесах и на земле. Пространственный вектор «земля — небо» символизирует конфликтное противостояние контрастных сфер музыкальной драматургии. Интеграция признаков мистерии в композицию сцены I позволила Онеггеру следовать драматургической логике зеркального показа событий, действующей в поэме Клоделя. старинной мистерии Сцена состоит из трех непрерывно следующих один за другим вокально-симфонических эпизодов, границы между которыми условны (11 т. + 8 т. + 12 т.).

Взаимодействие невидимых образов неба и преисподней создает атмосферу экзистенциальной тревоги в первом вокально-симфоническом эпизоде (11 т. до ц. 1). Своеобразной программой для А. Онеггера послужили слова поэта и драматурга П.

Клоделя: «Сцена 1. Голос с неба: "Слышишь, пес рычит в ночи". Один раз, второй раз. Во второй раз оркестр присовокупляет к этому какую-то неясную смесь рыданий и зловещего хохота». [8, с. 173]. В оркестровой партии получают симфоническое развитие три тематических комплекса, относящихся к драматической интонационно-драматургической сфере. Первый комплекс (т. 1) содержит генеральную паузу с фермой и соло ударных инструментов *piano* (там-там и тремоло большого барабана). Второй тематический элемент (т. 2) представляет собой звукоизобразительный вихреобразный пассаж (*f, crescendo*), изложенный в партиях деревянных духовых и струнных инструментов *legato* на фоне аккордовых педалей медных духовых инструментов. В повторном проведении данного пассажа участвуют волны Мартено (*glissando*). [14, с. 27]. Реминисценция названного звукоизобразительного тематического комплекса в начале сцены V характеризует образ воющего в бездне ада духа по имени Иблис. Третий интонационно-тематический комплекс начальной темы оратории (т. 4) также имеет звукоизобразительный характер: репетиционный аккордовый мотив с форшлагами, изложенный в партиях трех труб и тромбона с сурдинами (*staccato*) воспроизводит «зловещий хохот». [14, с. 26].

Вокально-симфонический эпизод 2 (ц. 1 - 2) содержит экспозицию тематических элементов, относящихся к интонационно-драматургической сфере «голоса неба» и другим сферам музыкальной драматургии произведения. Напряженное «внутреннее действие» содержит символически обобщенную характеристику образа Жанны д'Арк и ее духовного пути. Мелодическая фраза солирующей флейты (ц. 1, т. 2), которая сопровождает соло сопрано, а затем — соло тенора, является основным тематическим элементом лирической сферы произведения. Звуковой символ птичьего пения выражает в произведении обобщенную идею нежности, детства, юности. Названный тематический элемент обнаруживает музыкальный смысл образа Жанны д'Арк.

П. Клодель как христианский мыслитель, с позиции католицизма, истолковал функции такого явления как «образ»: «Образ совсем не часть целого, а символ его <...> посредством символа мы реально и субстанциально идем к Богу». [12, с. 251].

Звуковой символ птичьего пения имеет интонационную общность с тематическим комплексом детской майской песни «Тримазо», народной песни из Лотарингии — родины Жанны д'Арк. Тематический комплекс «Тримазо» находится в центре интонационно-драматургической сферы «духовный путь Жанны д'Арк /пространственное время — вечность». Звуковой символ птичьего пения и тематический комплекс «Тримазо» образуют линейно-полифоническое соединение на фоне выдержанных аккордов в партиях смешанного хора. В солирующих партиях трех труб с сурдинами мелкими длительностями в синкопированном ритме изложена сквозная трансформируемая тема, характеризующая военные действия Жанны д'Арк; эту тему условно можно назвать «меч Жанны д'Арк» (ц. 1, т. 5).

Вокально-симфонический эпизод 3 (ц. 2 - 3) содержит изложение интонационно-тематического комплекса сквозного развития — звукового символа креста в партиях трех саксофонов. Названный символ в произведении объединяет элементы интонационно-драматургических сфер, имеющих христианскую семантику. Малосекундовая интонация скорби в нижнем голосе и звуковой символ креста в верхних голосах образуют контрапунктическое соединение (ц. 2, т. 1 - 2).

Сцена II. «Книга»

Названную сцену характеризует синтез элементов старинных жанров: сквозь призму

мистерии Средних веков проступают очертания древнегреческой трагедии. Хор, выступающий от лица народа, подобно хору в античной трагедии, исполняет роль свидетеля и участника событий. Сцена II содержит один театрально-драматический / вокально-симфонический эпизод, в звуковом пространстве которого взаимодействуют театрально-драматические и вокально-симфонические ритмо-интонационные элементы. На месте казни главной героини появляется священник — брат Доминик. Он показывает Жанне д'Арк книгу, в которой записаны события ее жизни. Разговорный диалог брата Доминика и Жанны д'Арк сопровождаются унисонами басовых и альтовых партий хора (без слов) и оркестровая партия.

Выполняя просьбу Жанны д'Арк прочитать записанное в книге, брат Доминик осеняет себя крестом, произносит молитву и раскрывает книгу. Этот момент отмечен композиторской ремаркой: «Жанна связанными руками совершает крестное знамение». [14, с. 32]. Свидетели казни в толпе присоединяются к ее молитве. Духовное измерение произведения находится на первом плане развития музыкальной драматургии.

При виде крестного знамения, совершенного священником, а затем Жанной д'Арк, народ (хор) повторяет: «Да будет так». [14, с. 32]. В развивающемся по канонам драматической пьесы диалоге Жанны д'Арк и брата Доминика происходит постепенная модуляция: свободную разговорную речь сменяет декламация (ц. 3); на смену декламации приходит просодия (ц. 4). [14, с. 32].

Сцена III. «Голоса земли»

Для данной сцены характерно двуязычие: вокальные партии хора и солистов (бас и тенор) изложены на латыни; разговорные партии брата Доминика и Жанны д'Арк — на французском языке. Сцена III состоит из четырех следующих один за другим эпизодов, границы между которыми условны. В сцене III представлено развитие тематических элементов интонационно-драматургической сферы «голоса земли».

Эпизод 1 (ц. 5 - 7) содержит развернутый диалог, в котором участвуют брат Доминик, Жанна д'Арк и смешанный хор. Партия брата Доминика изложена в виде просодии: записанная при помощи ритмического рисунка разговорная речь включает элементы звуковысотности. Содержащиеся в оркестровой партии ритмо-интонационные комплексы и просодия брата Доминика образуют особую звуковую комбинацию — синтез театрально-драматических / симфонических ритмо-интонационных элементов. Брат Доминик произносит, обращаясь к Жанне д'Арк: «Ты слышала голоса неба, и теперь прислушайся к голосам земли!». [14, с.37-38].

Разговорные реплики Жанны д'Арк и партия хора формируют оппозиционный диалог, развернутый на фоне оркестровой партии. Как и в Прологе, в сцене III диалог помещен Онеггером в узловую точку развития действия с целью динамизации последнего. Взаимодействие элементов театрально-драматической сферы и вокально-симфонического уровня драматургического развития приводит к расширению смыслового пространства художественного текста. Примечательна исполняемая вполголоса речитативная партия баса, содержащая словесные формулы обвинений, адресованных на суде Жанне д'Арк: «Еретичка! Колдунья! Отступница!». Хор от лица свидетелей казни повторяет эти обвинения. Логика чередования партий солиста, хора и оркестра напоминает о ходе драматургического действия в баховских пассионах, когда в чтение Евангелистом строк Священного Писания вторгались реплики толпы (*turbae*). [6, с. 18].

На первом плане развития музыкальной драматургии в эпизоде 2 (ц. 8-10) *Meno lento* ($q=h=62$) находится коллективный образ народа, роль которого исполняет смешанный хор. Элементы музыкальной характеристики названного образа относятся к интонационно-драматургической сфере «голоса земли». Центральное место в эпизоде 3 *Animato* (ц. 11) занимает драматический монолог Жанны д'Арк, соединенный с оркестровой партией. Смысловой подтекст драматического монолога главной героини обнаруживает симфоническое развитие формул движения в ритме скачки, относящихся к интонационно-драматургической сфере, которую условно можно обозначить как «игра в карты / военные действия Жанны д'Арк». Тематические комплексы данной сферы изложены в виде имитационных проведений в партиях струнного квинтета. [\[14, с. 44-45\]](#).

Эпизод 4 (ц. 12-14) содержит диалог брата Доминика и ансамбля мужских голосов (тенора, басы). Диалоги эпизодов 1 и 4 образуют композиционную симметрию. Фразы священника, упоминающего о судьях в обличье кровожадных зверей, сопровождает симфоническая характеристика гротескных образов судебных чинов. Противостояние театрально-драматической сферы образа Жанны д'Арк и интонационно-драматургической сферы «голоса земли» обнаруживают основной конфликт произведения.

Жанна д'Арк видится брату Доминику жертвой, как и ее сестры — христианские мученицы, которые некогда на аренах Рима были брошены на растерзание диким зверям. Речевые интонации монолога брата Доминика и оркестровая партия образуют особое звуковое театрально-драматическое / симфоническое звуковое пространство.

Сцена IV. «Жанна, отданная зверям»

Пороки людей показаны в сцене IV посредством образов животных. Наряду с французским языком в сцене суда над Жанной д'Арк использована макароническая латынь, которая потребовалась авторам оратории для обнаружения зла, скрытого за фасадом видимого благочестия. В композицию данной сцены интегрированы элементы старых жанров.

Сцена состоит из восьми непрерывно следующих один за другим эпизодов; эпизоды условно можно объединить в три крупных раздела, границы между которыми условны.

В сцене IV Онеггер применил метод совмещенного показа драматического и пародийно-гротескного планов действия. В процессе развития музыкальной драматургии вербальные элементы театрально-тематической сферы образа Жанны д'Арк взаимодействуют с элементами интонационно-драматургических сфер драматической и народной «карнавальной» культуры (определение М. Бахтина).

Звуки труб и барабанная дробь открывают сцену суда; эти звуковые сигналы функционируют с сцене IV как драматургические рифмы. В начале процедуры суда выясняется, что сильный тигр, хитрый лис и мудрая змея отказались судить Жанну д'Арк. «Кто тогда? Да! Да! Как же, есть тут кое-кто», — заявляет хор, исполняющий роль свидетелей. Судебный пристав обращается к присутствующим: «Кто такой? Кто вызывается судить Жанну д'Арк?». «Я! Я! Я! Я вызываюсь судить Жанну д'Арк», — заявляет самозванец. «Кто вы такой? Ваше имя?». [\[14, с. 52\]](#). Некий боров представился Поркусом (лат. *porcus* — свинья). За маской свиньи скрывается епископ Кошон, реальное историческое лицо.

Эпизод 1 (ц. 15) содержит разговорные реплики солистов и декламацию хора в соединении с оркестровой партией. Эпизод 2 (ц. 16-18) включает арию Поркуса (тенор) с оркестровым сопровождением и хором, поющим на макаронической латыни. Начало арии

Поркуса обнаруживает пародийно-шутливый характер действия. Прimitивная вокальная фраза поднимается к верхней границе тесситуры (h) по тону мажорного трезвучия, продолжается руладой в духе *bel canto* и завершается нисходящим скачком на октаву. Назойливые повторы одной и той же фразы «Я! Меня зовут Свинья!» характеризуют безграничное тщеславие этого самозванца. Председатель инквизиционного суда Кошон — фарсовая фигура; адресованный этому персонажу смех подвергает его снижению, разоблачению.

Хоровые возгласы имени Поркуса и звукоподражательные восклицания «Roin! Roin!» («Хрю! Хрю!») сопровождается оркестровое *tutti*. [14, с. 53]. Аккорды с форшлагами в партиях струнного квартета вносят гротескные штрихи в музыкально-театральную картину всеобщего ликования. «Не может быть лучшего судьи для нас!» — в унисон резюмирует от имени избирателей группа мужского хора, сопровождающая окончание куплета сольной арии тенора. [14, с. 57].

Вокально-симфонический эпизод 3 пародийного характера (с. 19-22) является составной частью арии Поркуса с хором. Данный эпизод включает репризу начального куплета арии с хором и ее окончание. Хор исполняет шутливый канон-гимн на макаронической латыни: «*Dignus, dignus est praesidere Porcus*» («Достоин, достоин председательствовать Поркус»). [14, с. 58]. Текст на макаронической латыни вносит автономный уровень смысла в пространство художественного текста произведения.

О совпадении смыслов названного пародийного эпизода и третьей Интермедии из комедии Мольера «Мнимый больной», в которой консилиум некомпетентных ученых врачей экзаменует на высокий пост доктора медицины выскочку-самозванца и наделяет его полномочиями безнаказанно манипулировать больными, более подробно говорится в нашей статье, посвященной анализу текста поэмы П. Клоделя «Жанна д'Арк на костре». [1, с. 20].

Соло тенора с повтором очередной автоцитаты вносит дополнительные штрихи в атмосферу безудержного веселья. В показе поведения судебных чинов и чудовищно нелепой атмосферы суда Онеггер применил приемы гротеска. Благодаря этим приемам судьи Жанны д'Арк были разоблачены как преступники.

Эпизод 4 (с. 24), объединяющий элементы драматического и музыкального театра, представляет экспозицию образов присяжных заседателей и секретаря суда. Партии смешанного хора включают репетиции тонов с форшлагами и звукоподражательные междометия: («*Vée! Vée! Vée! Vée!*»). «Кто Вы?», — спрашивает судебные приставы. Хор (бараны) отвечает на латыни: «*Ego nominor rééééééécus*» («Меня зовут бараном»).

Одиозное появление секретаря суда (осла) отмечено сигналами труб, тремоло тарелок и трещотки, а также *glissando* волн Мартено. М. Бахтин считал образ осла символом материально-телесного начала, а появление осла на праздниках — древнейшим традиционным мотивом карнавалов и шаривари. [4, с. 117]. Гротескный образ осла является интегрированным в систему образов произведения семантическим аспектом архаики. Включив осла в систему образов, композитор продолжил линию адаптации латыни в пространстве вербального текста драматической оратории. Осел представился суду на французском языке и на латыни: «*C'est moi, l'Ane! Asinus ad est*». Реплику осла сопровождают изложенные в партиях струнного квартета (*glissando*) звукоподражательные тематические комплексы. [14, с. 70]. Для воспроизведения крика осла композитор применил напоминающий *sprechgesang* способ интонирования с

приблизительным высотным диапазоном и с обозначением ритмических долей.

Эпизод 5 (ц. 26) представляет интонационно-драматургическую сферу народной «карнавальной» культуры. Онеггер использовал цитату из «Ослиной прозы» и натуралистическое изображение гомерического хохота участников и свидетелей процесса (*fff*). Звуковое пространство заполняет «карнавальный» смех (определение М. Бахтина).

Хоровая «Ослиная проза» представлена в виде темы канона (рефрен) с цитируемым старинным текстом, известным с XIII века. Тема «Ослиной прозы» изложена крупными длительностями в вокальной партии басов (т. 6 после ц. 26). Ритмически варьированное проведение респосты в партиях теноров и альтов содержит хоровое повторение строфы: «*Esse magnis aribus, Adventavit Asinus*» («Вот, с огромными ушами, / Господин осел пред нами»). Пение канона сопровождается вспышками хохота и возгласами, изображающими крик осла («*Hihan!*»). Участники карнавала в толпе выражают одобрение в адрес осла на латыни и на французском языке («*Né sire Ane, ça chantez, Hez Sire Asne, hez!*»). Распространенные на ярмарочных народных гуляниях, приведенные реплики являлись квинтэссенцией праздничной атмосферы. М. Бахтин называл осла с его криком в разгаре средневекового Праздника дураков или его другого проявления — Праздника осла — олицетворением «праздничного смеха». [\[4, с. 116\]](#).

Театральная образность и гротеск в музыке Онеггера обнаружили противоречие между смыслом события и отношением участников и свидетелей происходящего к этому событию.

Театрально-драматический / симфонический эпизод 6 (ц. 28) выполняет функцию подготовки эпизода допроса Жанны д'Арк на суде. Интеграция в композицию жанровых эпизодов народной «карнавальной» культуры привела к обнаружению новых аспектов музыкального смысла в процессе развертывания синтетической формы музыкального / драматического театра.

Допрос Жанны д'Арк происходит, как отмечено в партитуре, в ускоренном темпе ($h = q$). Речитативная фраза председателя суда Поркуса и реплики герольда (свободная речь) образуют синтез вербальных элементов и ритмически оформленной речи. Способ произнесения Поркусом словесного текста обозначен в композиторской ремарке: «*Déclamation rapide sur le Fa*» («быстрая декламация на тоне фа»). [\[14, с. 81\]](#).

Оркестровая партия в эпизоде 7 (ц. 29) раскрывает смысловой подтекст происходящего диалога Жанны д'Арк и судебных чинов. Драматургическое развитие основано на взаимодействии трех звуковых уровней. Первый уровень составляет декламация на латыни (партия Поркуса). Второй уровень образует симфонический рефрен с названием «ритурнель» (от ит. *ritorno* — возвращение). Третий уровень обобщает вербальные элементы театрально-драматической сферы образа Жанны д'Арк. Диалог, помещенный композитором в узловую точку драматургического развития произведения, динамизирует действие.

Эпизод 8 (ц. 30-32) содержит вынесение Жанне д'Арк смертного приговора. Обрамляющие сцену IV сигналы труб и барабанная дробь отмечают окончание судебной процедуры. От имени участников процесса хор скандирует формулу смертного приговора: «*Moriatur Stryga*» («Смерть ведьме»). [\[14, с. 85\]](#). Ритмо-интонационный комплекс данной формулы является инвариантным элементом драматической сферы произведения. Хоровые партии изложены на фоне оркестрового *tutti*; попарно солируют

малый барабан и тарелки, малый барабан и литавры (*fortissimo*). [\[14, с. 87\]](#).

Показ Онеггером процедуры суда обнаружил ложь, фальшь и жестокое глумление председателя суда и судейских чинов над Жанной д'Арк, защищавшей Францию с оружием в руках. Вынесенный трибуналом приговор был известен заранее. Гротеск функционирует в сцене IV в качестве музыкально-театрального приема символического обозначения зла. Композитор раскрыл истинную сущность трибунала и формализм системы судопроизводства во времена Столетней войны.

Сцена V. Жанна у столба

В названной сцене участвуют Жанна д'Арк и брат Доминик (разговорные роли), группа мужского хора (басы) и симфонический оркестр. Сцена состоит из четырех следующих один за другим вокально-симфонических эпизодов; последний из них содержит театрально-драматический диалог главной героини и брата Доминика. Духовное измерение драматической оратории обнаруживает тенденцию к расширению. Находясь на месте казни, Жанна д'Арк стремится постичь изначальный смысл событий, которые оказались решающими на ее духовном пути.

Эпизод 1 (ц. 33, т. 2-3) представляет симфоническую разработку тематических элементов драматической сферы произведения. Это оркестровая реминисценция хоровой формулы «*Combustur igne*», изложенной в унисон в партиях низких деревянных и струнных инструментов. Эпизод 2 (ц. 34) включает реминисценцию звукового символа креста; второе проведение названного звукового символа сопровождает реплику брата Доминика: «Это не собака. Это Иблис, дух отчаяния, одиноко воет в бездне ада». [\[14, с. 90\]](#). Звукоизобразительный тематический комплекс, характеризующий образ преисподней в сцене I (такт 2), вновь обнаруживает интеграцию жанровых элементов мистерии Средних веков в композицию произведения. Звуковой символ креста обобщает музыкальный смысл данной сцены. Крест — главный символ христианства — выражает идею синтеза времени и вечности. Духовный путь Жанны д'Арк проходит под знаком креста.

В центре эпизода 3 (ц. 34, т. 5) находится сопровождаемый оркестровой партией диалог, участниками которого являются Жанна д'Арк и хор. Эпизод 4 (ц. 34, после т. 10) содержит обобщение театрально-драматических элементов драматической сферы произведения, объединенных христианской семантикой; это диалог Жанны д'Арк и брата Доминика (свободная речь). На вопрос Жанны: как она, бедная пастушка из Домреми, оказалась на суде, брат Доминик ответил: «В результате карточной игры, изобретенной безумным королем». [\[14, с. 91\]](#).

Сцена VI. «Короли, или изобретение карточной игры»

Название сцены VI имеет символический подтекст, указывающий на историческую фигуру короля Карла VI Безумного (ум. 25 октября 1422 г.), современницей которого была Жанна д'Арк. Иногда, возможно, ошибочно, изобретение игральные карт приписывают этому королю.

В систему образов данной сцены Онеггер включил такие «неумирающие элементы архаики», как аллегорические образы французского искусства XVII — XVIII веков. Можно предположить, что композитор преследовал цель визуализации символов, генерирующих неоднозначные смыслы.

В радиобеседе «Вокруг "Жанны на костре"» Онеггер так раскрыл суть намерений

Клоделя, касающихся музыкально-театрального воплощения данной сцены: «Чтобы передать политические маневры, которые символизирует карточная игра, Клодель настоятельно порекомендовал мне балет, ироничный и сухой, как музыка, извлекаемая механизмом карильона». [\[13, с. 111\]](#).

Сцена VI состоит из шести непрерывно следующих один за другим эпизодов, границы между которыми условны; музыкальный смысл заключительного эпизода контрастирует предыдущим. Драматургический контраст лежит в основе «внутреннего действия». В звуковом пространстве сцены VI сосуществуют и взаимодействуют театрально-драматические ритмо-интонационные элементы (декламация, интонации разговорной речи) и симфонические элементы музыкальной ткани. В оркестровой партии получают симфоническое развитие тематические комплексы интонационно-драматургической сферы, которую условно можно обозначить «игра в карты / военные действия Жанны д'Арк».

Сцена VI содержит одновременный показ двух драматургических планов. На первом плане находится диалог действующих лиц; другой план представляют пантомима, сопровождаемая оркестровой партией.

Игра в карты скрывает неблагочестивую мораль забавляющихся этой игрой королей. Бессловесные фигуры королей символизируют человеческие пороки: глупость, тщеславие, скупость и похоть. Королевы носят «говорящие» имена. Аллегорические фигуры традиционно служили неотъемлемой частью образной системы французского музыкально-театрального искусства XVII — XVIII веков (пастораль, опера-балет, героическая комедия, лирическая трагедия, комедия-балет). Онеггер следовал национальной традиции, включив в драматическую ораторию немые фигуры королей с «говорящими» именами.

Пантомима и лаконичные реплики игроков (диалог) вуалируют смысл происходящего: между правилами карточной игры и игровыми аспектами военных действий существует определенная связь. В ходе Столетней войны Жанна д'Арк со своим войском одержала ряд побед над англичанами; главная героиня вспоминает те события, в которых известные ей лица оказались причастными к поражению французских войск.

Два герольда поочередно излагают правила карточной игры: нужны четыре короля, четыре дамы и четыре валета, а также семь мелких карт. Смысл игры состоит в том, что короли меняются местами. Тот, что был на севере, переходит на юг; тот, что был на востоке, идет на запад. И так далее.

Эпизод 1 (ц. 35) содержит симфоническое развитие элементов интонационно-драматургической сферы «игра в карты / военные действия Жанны д'Арк».

В эпизоде 2 (ц. 38) показаны главные персонажи действия. Король Франции входит в сопровождении Ее величества Глупости. Короля Англии (ребенок) сопровождает Ее величество Тщеславие. Герцог Бургундский составляет пару с королевой по имени Скупость. Четвертым королем является Смерть. Спутницей и верной супругой этого короля является Ее величество Похоть. Королевы, как замечает один из герольдов, не меняют своих мест: «Они всегда при нас». [\[14, с. 101\]](#). Герольд вносит уточнение: партии разыгрывают не короли и дамы, а валеты. Их представляют. Входят Его светлость герцог Бедфорд, Его высочество Жан де Люксембург, Его милость Реньо де Шартр и Гийом де Флави. Игра начинается. [\[14, с. 103\]](#).

Взволнованная декламация Жанны д'Арк, узнавшей Гийома де Флави — предателя, заключившего ее в тюрьму Компьеня, вносит в полифоническую звуковую ткань интонации разговорной речи, которые отмечают автономную функцию элементов театрально-драматической сферы образа главной героини в звуковом пространстве эпизода 2.

В эпизоде 3 (4 т. до ц. 40) пантомима изображает первую партию игры в карты, которую открывает торжественная оркестровая реплика с участием тромбона-пикколо, трех тромбонов, тубы, двух фортепиано, литавр и тарелок (4 такта до ц. 40). Пантомиму сопровождает инструментальный ригурнель, написанный в сложной трехчастной форме. Каждая из трех основных частей имеет ясную тональную окраску (C-dur — a-moll — G-dur).

В эпизоде 4 (ц. 41-42) представлена изображаемая при помощи пантомимы вторая партия игры в карты, во время которой звучит вторая часть инструментального ригурнеля (a-moll); она следует attacca. Композитор оставил без изменений ритмо-интонационный облик основной темы ригурнеля и ее структурные особенности; изменяется принцип чередования тембров в сопоставляемых инструментальных группах. Игроки — Гийом де Флави и Жан де Люксембург так комментируют результат второй партии: «Козырная карта! (Гийом де Флави). «Бью козырем!» (Жан де Люксембург). [\[14, с. 107\]](#).

Эпизод 5 (ц. 42) содержит изображаемое при помощи пантомимы продолжение и окончание игры в карты. Игроки объявляют результат третьей партии. Реньо де Шартр: «Я выиграл!». Герцог Бедфорд: «Я проиграл!» (короли меняются местами). В финале игры (ц. 43) ее участники Гийом де Флави и Жан Люксембургский обмениваются репликами: «Я выиграл, и у меня карманы полны денег. — Я проиграл, и у меня карманы полны денег». [\[14, с. 110\]](#). Разговорные фразы игроков в окончании эпизода раскрывают цель игры: «Господа, я отдаю вам Жанну д'Арк, девственницу!», — объявляет Гийом де Флави. Герцог Бедфорд добавляет: «Я хотел сказать, колдунью!». [\[14, с. 110\]](#).

Реализуя идею симметрии, инструментальные ригурнели сцен IV, VI и VIII образуют в произведении драматургические «рифмы». Вместе с тем, ригурнели подчеркивают смысловую неоднозначность диалогов действующих лиц.

Эпизод 6 (4 т. до ц. 44) введен методом контрастного сопоставления в игровую атмосферу сцены VI. Выдвижение на первый план «внутреннего действия» драматической сферы отмечает реминисценция инвариантного тематического комплекса «Combatur igne!» («Пусть сгорит в огне!»). Изложенная в унисон хоровая тема смертного приговора, вынесенного Жанне д'Арк инквизиционным судом, вполголоса исполняется группой мужских голосов (басы), сопровождаемых партиями виолончелей и контрабасов (*pianissimo*). Сквозная тема «Combatur igne!» выполняет драматургическую функцию обнаружения смысла происходящего: во время игры в карты на кону находилась жизнь Жанны д'Арк.

Сцена VII. Екатерина и Маргарита

Развитие «внутреннего действия» характеризуют интонационные связи с музыкальным материалом Пролога. С интеграцией в композицию данной сцены жанровых элементов мистерии Средних веков связано выдвижение на первый план драматургического развития духовного измерения: святые Екатерина и Маргарита оказывают духовную помощь Жанне д'Арк, пребывающей на краю жизни и смерти.

Сцена VII включает четыре непрерывно следующих один за другим эпизода, границы между которыми условны.

Эпизод 1 (ц. 44) представляет разговорный диалог Жанны д'Арк и брата Доминика, происходящий в сопровождении оркестровой партии. «Что это за колокола звучат в ночи?» — спрашивает Жанна д'Арк. «Это погребальный звон» — отвечает священник. Сквозное симфоническое развитие темы колоколов обнаруживает христианский смысл произведения.

В центре театрально-драматического / вокально-симфонического эпизода 2 (ц. 45) находится оппозиционный диалог Жанны д'Арк и толпы (хор). Автономный пласт музыкальной ткани составляет сольная партия Св. Екатерины (контральто), содержащая начальный стих Псалма 129 De profundis (ц. 45, т. 4). Текст и интонационный строй зауспокойной католической мессы образуют семантические и интонационно-драматургические арки с вокально-симфоническими эпизодами 5 и 6 Пролога. [\[14, с. 17, 21\]](#).

Эпизоды 3-4 (ц. 46 - 47) содержат драматическую кульминацию, утверждающую христианский смысл произведения. Святые Екатерина и Маргарита призывают Жанну д'Арк защитить Францию с оружием в руках: «Дитя Божье, иди! Иди! Иди!». Главная героиня с воодушевлением вспоминает о военных победах. На боевом знамени Жанны д'Арк были начертаны инициалы Иисуса Христа и Пресвятой Девы.

В кульминации сцены VII Онеггер соединил факторы драматического напряжения и сдержанности «по принципу единовременного контраста», характерному для баховских пассионов (определение Т. Н. Ливановой). [\[7, с. 136\]](#). Названный принцип интегрирован в развитие музыкальной драматургии произведения Онеггера в качестве «неумирающего элемента архаики».

Симфонические связи в зоне драматической кульминации обеспечивают единство синтетической формы драматической оратории. В оркестровой партии получает симфоническое развитие звуковой символ «восхождение» — заключительный интонационно-тематический элемент темы призыва, обращенного к Жанне д'Арк («Дочь Божья, иди! Иди! Иди!»). Изложенный в пунктирном ритме в партиях струнных инструментов тематический элемент «восхождение» и тема колоколов образуют контрапунктическое соединение (ц. 46). [\[14, с. 117\]](#).

Сцена VIII. Король отправляется в Реймс

В сцене VIII показана «явственная нераздельность религиозной и мирской сфер жизни» (выражение Й. Хейзинги). [\[11, с. 266\]](#). В систему образов драматической оратории Онеггер интегрировал народные архаические образы, наделенные шутивными именами-прозвищами Ветрячка и Матушки с бочками.

При виде знакомых картин народной жизни Жанна д'Арк вновь «проживает» события, ставшие частью истории Франции и ее личной судьбы. Масштабная сцена VIII состоит из тринадцати контрастных эпизодов, которые можно сгруппировать в два раздела; границы между названными структурными компонентами условны. Эпизоды 1-8 (ц. 48-55) представляют экспозицию тематических элементов интонационно-драматургической сферы «народной карнавальной культуры». Народ Франции с воодушевлением празднует объединение северных и южных регионов, ранее разобщенных Столетней войной. Крестьяне и ремесленники, священнослужители и дети ожидают прибытия королевского

кортежа в Реймс. Слышен звон карильона. В веселящейся толпе народа пение и танцы чередуются с шутливыми диалогами и вспышками смеха.

Эпизоды 9-13 (ц. 56-65) условно образуют в сцене VI второй раздел, состоящий из пяти контрастных эпизодов с участием толпы и клирика. Эпизоды 9 и 10 посвящены характеристике религиозной сферы народной жизни. Эпизод 11 содержит показ шествия королевского кортежа. Направлявшегося на коронацию в Реймс короля Карла VII сопровождала Жанна д'Арк. Эпизод 12 включает оппозиционный диалог главной героини и толпы (хор). Эпизод 13 (6 т. до ц. 66) представляет синтез элементов религиозной и мирской сфер народной жизни. Развитие сцены VIII устремлено к оппозиционному диалогу — моменту конфликтного противостояния главной героини и враждебных ей «голосов земли». Помещенный Онеггером в узловую точку драматургического развития диалог динамизирует действие драматической оратории.

Эпизод 1 (ц. 48) содержит совместное проведение оркестровой темы колоколов и хоровой темы «Лаонский перезвон», изложенной в унисон в партиях теноров и альтов; к названным партиям присоединяется детский хор. «Лаонский перезвон» сопровождается словами: «Вы хотите есть лепешки? / Вы хотите есть бульон? / Мы едем по дорожке / Из Льесса на Лаон». В основе данной хоровой темы лежит подлинный мотив карильона. В «Беседе вокруг "Жанны на костре"» Онеггер упоминал о происхождении этой цитаты. Клодель услышал в праздничный день запоминающийся мотив карильона в своей деревне Бранг, в исполнении местного звонаря. Сочинив к этому мотиву слова, поэт записал текст в виде «комментария» к «Лаонскому перезвону» и внес эту запись в «Импровизированные мемуары». [\[13, с. 94\]](#).

В эпизоде 2 (ц. 48, т. 14) представлен синтез элементов драматического и музыкального театра. Композитор интегрировал в музыкальную ткань разговорные интонации и элементы вокальных партий, объединив их на основе танцевальных ритмоформул. В толпе находятся герои праздника — персонажи, наделенные именами, которые формально аналогичны прозвищам. Это Эртбиз — Ветрячок (Ветряная мельница) и его супруга, Матушка с винными бочками. В поэме Клоделя и драматической оратории Онеггера образ Ветрячка является символом серой и белой хлебной муки, производимой в северных областях Франции; образ его супруги Матушки с бочками олицетворяет изобилие виноградного вина на юге страны. Народ радостно приветствует щедрые дары объединившихся французских регионов. М. Бахтин отмечал, что традиция наделять персонажей собственными именами, которые носят характер прозвищ, восходит к Ф. Рабле. [\[4, с. 665\]](#). Имена Ветрячка и Матушки с бочками принадлежат к такого рода хвалебно-шутливым именам-прозвищам, корни которых уходят в почву национального языка и связанной с ним народной образности.

Основу эпизода 3 (ц. 49) составляет хоровая тема в духе народной французской песни «Ветрячок! Ветрячок!» ($\frac{6}{8}$, G-dur), изложенная в простой трехчастной форме. За приветствием Ветрячку следует лаконичная средняя часть, в которой с похвалой упоминается хозяйка Ветрячка — Матушка с бочками, полными доброго вина (ц. 50). Толпа с воодушевлением приветствует приближение Матушки с бочками; в оркестровой партии происходит постепенное нарастание звучности: *p* — *mf* — *f*. [\[14, с. 129-130\]](#). Композитор отметил начало названной темы ремаркой «l'ointain» («издалека»).

Эпизоды 4 - 5 (ц. 51-52) содержат полифоническое развитие тематических комплексов хоровой темы «Лаонский перезвон». Изложенная в унисон (сопрано, альты) в исходной тональности (G-dur), данная тема образует полифоническое соединение с партиями

мужских голосов (тенора, басы).

Разговорный диалог Ветрячка и Матушки с бочками происходит в сопровождении симфонического ригурнеля (ц. 53, т. 1-12). Интонационный строй ригурнеля обнаруживает общность с интонациями хоровой темы «Ветрячок! Ветрячок!». Эпизод 7 (ц. 54), характеризующий праздничную атмосферу народного гуляния, получил название «Танец». Прихотливая мелодия солирующей трубы опирается на четырехдольную ритмическую основу; танцевальные ритмоформулы изложены в партиях ударных инструментов (тарелки, большой барабан, треугольник). В эпизоде 8 (ц. 55) показан разгар народного праздника с пением и танцами. Реминисценция темы хора «Лаонский перезвон» образует драматургическую рифму с началом сцены VIII.

Эпизод 9 (ц. 55) представляет собой вербальную, театрально-драматическую массовую сцену, выполняющую драматургическую функцию «внешнего» действия, репрезентации образов религиозной и мирской сфер народной жизни. Посреди толпы крестьян, подобно черной свечке, возвышается фигура клирика, который напоминает пастве о наступившем кануне Рождества: «Сам лес, готовясь к мистерии этой святой ночи, покрылся белым покрывалом!» — говорит священник. [\[14, с. 142\]](#).

Крестьяне, посадившие на высокое дерево односельчанина по имени Перро, спрашивают его, что с верхушки дерева видно на дороге. «Вижу огонек», — отвечает Перро. Все кричат: «Король! Король Франции!». Клирик, собравший вокруг себя крестьян, продолжает: «Дети мои, встаньте вокруг меня, и повторим прекрасный антифон, которому я вас научил. На земле, под ногами короля, нашего господина, расстелился широкий снежный ковер, а нам следует протянуть ковер, состоящий из молитв, от Луары до Реймса!». [\[14, с. 142\]](#).

Театрально-драматический / вокально-симфонический эпизод 10 (ц. 56) характеризует единство религиозного и мирского аспектов народной жизни позднего Средневековья. Синтез театрально-драматического и вокально-симфонического начал достигнут методом симфонического взаимодействия тематических элементов, относящиеся к интонационно-драматургической сфере, которую условно можно назвать «христианское благочестие».

Интегрируемым в произведение элементом архаики в эпизоде 10 сцены VIII является известный со времен раннего христианства латинский текст первого воскресного респонсория периода Адвента — «*Aspiciens alonge, video Dei / potentiam venientem...* («Я вижу, как издалека приближается Всемогущий Господь, и облако закрывает землю»). Монодия антифона, сочиненная Онеггером в григорианском стиле, первоначально изложена в партии солирующей флейты (ц. 56); далее — в сольной партии клирика (тенор), которую сопровождают партии альты, первых и вторых скрипок. [\[14, с. 143\]](#). Хоровое пение крестьян в унисон (смешанный хор) поддерживают две флейты, кларнет и фагот. Варьированное проведение монодии антифона образует контрастное соединение с ритмоформулой марша в партиях солирующих ударных инструментов. Маршевый ритм отмечает шествие королевского кортежа.

В эпизоде 11 (ц. 58, т. 14) показано прибытие королевского кортежа в Реймс. Звон колоколов, удары большого барабана и тарелок, в соединении с сигналами труб, передают торжественную атмосферу шествия королевского кортежа в окружении шумной толпы. Вдалеке кричат: «Король! Король Франции!».

Эпизоды 1 - 11 сцены VIII содержат совместную разработку интонационно-тематических комплексов сферы «народной карнавальской культуры» и сферы «христианское

благочестие». Эпизод 12 (ц. 63) включает два раздела: краткий диалог Жанны д'Арк и брата Доминика и развернутый оппозиционный диалог главной героини и толпы. На первом плане развития музыкальной драматургии находится драматическое начало: драматургически выделены разговорные диалоги. Реплики главной героини и брата Доминика утверждают христианский смысл драматической оратории. «И это все сделала я!», — восклицает Жанна. «Это Бог! Бог сделал это!», — уточняет брат Доминик. [\[14, с. 156\]](#).

Реминисценция формулы приговора «Combatur igne» отмечает начало оппозиционного диалога Жанны д'Арк и толпы. Главная героиня решительно отвергла нападки толпы, заявив: «Это я спасла Францию! Это я объединила Францию! Все силы Франции слились в единое государство, которое не разделить!». [\[14, с. 160-161\]](#). Речь Жанны д'Арк сопровождают удаляющиеся и стихающие звуки колоколов. В основе ритмически оформленной партии хора находится лаконичная формула «Combatur igne» (ц. 63). [\[14, с. 156\]](#). Подобного рода драматизацию действенных хором — принцип усиления внутренней динамики звуковой ткани без расширения ее масштабов — Т. Н. Ливанова отмечала в пассионах Баха. [\[7, с. 152\]](#). «Неумирающим элементом архаики», действующим в музыкальной драматургии произведения Онеггера, вновь является драматургический принцип баховских пассионов. Контрдиалог говорящего хора и главной героини сопровождают выразительная тема скачки в пунктирном ритме в партиях саксофонов и удары колоколов (на сцене). Просодия Жанны д'Арк максимально насыщена эмоционально-психологическим напряжением. Диалог, помещенный в зону драматического конфликта, наделен универсальными функциями. Оркестровая партия вносит в драматическую кульминацию элемент разрядки, просветления. [\[14, с. 158-159\]](#).

Заключительный эпизод 13 сцены VIII (ц. 65, т. 6) «снимает» драматическое напряжение. Лаконичный диалог Жанны д'Арк и брата Доминика завершает драматическую кульминацию сцены VIII. Вокально-симфоническая разработка элементов интонационно-драматургической сферы «голоса неба» обнаруживает присутствие духовного измерения драматической оратории. Оркестровая реминисценция интонационно-тематического комплекса, относящегося к характеристике образа Св. Маргариты, отмечает действенную помощь Жанне д'Арк со стороны христианских святых (1 т. до ц. 66). [\[14, с. 163\]](#). Композитор последовательно интегрировал в композицию драматической оратории архаические элементы мистерии Средних веков; вместе с тем, Онеггер применил в сцене VIII драматургический принцип баховских пассионов. Об этом принципе, характерном для духовных произведений Баха, вносящего элемент просветленности в части трагедийного характера, напоминает драматургическое решение Онеггером кульминации данной сцены. [\[9, с. 60\]](#).

Сцена IX. «Меч Жанны»

Сцена IX содержит лирическую кульминацию произведения. Наряду с театрально-драматическими формами (разговорный монолог в сопровождении оркестровой и хоровой партий, разговорный диалог в сопровождении оркестровой и хоровой партий) в сцене IX драматической оратории представлена новая синтетическая форма — вокально-драматический диалог.

В композицию данной сцены интегрированы жанровые элементы мистерии Средних веков, в музыкальной драматургии композитор применил принцип «единовременного контраста», характерный для баховских пассионов. Вслед за Клоделем Онеггер

уподобил духовный путь главной героини подвигу Христа.

Сцена IX раскрывает смысл откровения, пережитого главной героиней незадолго до смерти. В процессе развития музыкальной драматургии взаимодействуют элементы многоуровневой системы различных, в том числе — контрастных интонационно-драматургических сфер: «голоса неба», театрально-драматической сферы образа Жанны д'Арк, лирической сферы, сферы «игра в карты / военные действия Жанны д'Арк» и драматической сферы.

Сцена IX состоит из пяти непрерывно следующих один за другим эпизодов, границы между которыми условны; композиционные разделы данной сцены контрастируют друг другу.

В эпизоде 1 (ц. 66), обрамленном сольной партией Св. Маргариты, представлен синтез вокально-симфонических / театрально-драматических элементов звуковой ткани. В центре данного эпизода находится разговорный монолог Жанны д'Арк, сопровождаемый оркестровой партией; за монологом следует диалог главной героини и брата Доминика. Театрально-драматические формы сопровождает смешанный хор, поющий без слов. Оркестровая партия содержит реминисценции интонационно-тематических элементов сцены I «Голоса неба» (ц. 1, т. 2). Это варьированный повтор звукового комплекса птичьего пения в партии солирующей флейты и проведение аккордового комплекса «меч Жанны д'Арк», изложенного мелкими длительностями в партиях трех труб с сурдинами (pp). [\[14, с. 164-165\]](#).

Эпизод 2 (ц. 68) интонационно связан с музыкальным материалом Пролога (ц. X). Данный эпизод содержит сопровождаемый оркестровой партией вокально-драматический диалог Св. Екатерины, Св. Маргариты, Жанны д'Арк и брата Доминика.

Партия Св. Екатерины (контральто) и разговорная реплика главной героини (ритмическая декламация) образуют вокально-драматический диалог; эту новую синтетическую форму сопровождают выразительная солирующая партия волн Мартено (*glissando vibré*) и струнный квинтет.

В процессе развития монолога Жанны д'Арк происходит сдержанное нарастание лирического начала, приводящее к кульминации сцены IX: «Теперь я дитя Божье!» — растроганно произносит Жанна. «Теперь не только Екатерина и Маргарита, но и все люди, живые и мертвые, зовут меня "Божье дитя". Жанна! Жанна! Дитя Божье! Иди! Иди! Иди! Разумеется, я пойду». [\[14, с. 177-178\]](#). Соло флейты (звуковой символ птичьего пения) парит в высоком регистре, в ансамбле с партией волн Мартено, в сопровождении затихающего тремоло тарелок (*perdendozi*). Лирическая интонационно-драматургическая сфера драматической оратории находится на первом плане развития музыкальной драматургии.

Эпизод 3 (ц. 71-73) включает лаконичный диалог главной героини и брата Доминика. «Но ты мне не рассказала о своем мече», — напоминает священник Жанне д'Арк. Она отвечает: «Я не могу взять тебя за руку и повести распевать "Тримазо" в месте с Обен и Руфен». [\[14, с. 178-179\]](#). В детской песне «Тримазо» говорится о материнской молитве перед алтарем Пресвятой Девы: «Ни есть, ни пить я не хочу, / Хочу зажечь одну свечу / Для алтаря Пресвятой Девы / Пред Богом». Детский голос (соло) распевает: «Три-ма-зо!». Разговорная реплика Жанны д'Арк: «Послушай, что они говорят!» составляет единое звуковое пространство с изложением тематического комплекса «Тримазо» (*dolce*) в партиях высоких деревянных духовых инструментов. Детский голос (соло) продолжает:

«Гуляли мы среди полей, / Колосья стали там полней, / Расцвел боярышник пышной / Пред Богом». Подхватываемая детским хором мелодия куплета «Тримазо» изложена в переменном ритме $\frac{5}{4} - \frac{4}{4}$; припев имеет размер $\frac{2}{4}$. Строфу припева «Это май, это май! / Это прекрасный месяц май!» дублирует прозрачное звучание оркестровой партии (высокие деревянные духовые инструменты и фортепиано). [\[14, с. 182\]](#).

Эпизод 4 (ц. 74) состоит из четырех структурных фрагментов, границы между которыми условны (ц. 74-78; ц. 78-79; ц. 80; ц. 81-84). В развернутом монологе Жанны д'Арк происходит постепенная модуляция от разговорной речи к декламации и от декламации — к просодии. Разговорные интонации монолога главной героини как элементы театрально-драматической сферы образа Жанны д'Арк органично функционируют в системе взаимодействия элементов основных интонационно-драматургических сфер произведения.

Театрально-драматический монолог Жанны д'Арк «Когда зимой приходит холод» развивается в сопровождении партии солирующего баса и оркестровой партии (ц. 74). Данный монолог является динамическим фактором развития музыкальной драматургии. Монолог главной героини состоит из трех частей; лирические крайние части обрамляют драматический средний раздел. Проникнутая лиризмом кульминация монолога наступает в начале фразы «Кто не хочет, чтобы цвела мирабель?».

Примечателен момент присоединения к разговорной речи главной героини вокальной фразы в партии баса: «Но всегда остается надежда, которая сильнее всего». Изложение партии солирующего баса отмечено композиторской ремаркой «l'ointain» («издалека»). Приведенный пример представляет собой образец изложения основного текста (драматический монолог Жанны д'Арк) и его вокального «комментирования» (бас). Партия баса участвует в создании новой синтетической формы — вокально-драматического диалога.

Переход от декламации к просодии в монологе Жанны д'Арк совпадает со словами «Но вдруг начинает петь малиновка». Данную фразу сопровождает реминисценция тематического комплекса сквозного симфонического развития — звукового символа птичьего пения. [\[14, с. 186\]](#).

В рассматриваемом фрагменте монолога к просодии Жанны д'Арк присоединяется дуэт святых Екатерины и Маргариты (контральто и сопрано). Декламационно-речитативные интонации главной героини и вокальные интонации солистов, создающих образы невидимых высших сил, образуют синтез элементов речевого и вокального интонирования. Дуэт сопрано и контральто также содержит вокально-симфоническую реминисценцию темы сквозного развития из Пролога — призыва, обращенного к Жанне д'Арк: «Дочь Божья, иди! Иди! Иди!». [\[14, с. 186\]](#).

В партиях мужского хора и оркестра происходит формирование вокально-симфонического комплекса новой темы, музыкальный смысл которой выражает христианскую идею «надежда, вера и любовь». Эта тема изложена в вокальной партии альтов (*mf*), со словами: «Есть надежда, которая сильнее всего!». [\[14, с. 187\]](#). Тема «надежда, вера и любовь» повторяется с теми же словами в партии басов (ц. 87). [\[14, с. 201\]](#). Кульминация развития этой темы наступает в эпизоде 8 (ц. 101) заключительной сцены произведения. Названная тема относится к интонационно-драматургической сфере «духовный путь Жанны д'Арк /пространственное время — вечность». Подобно интонационно-тематическому комплексу «Тримазо», тема «надежда, вера и любовь»

утверждается в качестве идейного центра христианской концепции «Жанны д'Арк на костре».

В монолог Жанны д'Арк композитор включил реплики говорящего хора: «Купекен, Жан Миди, Мальвеню и Тумуйе уверяют, что ты заблуждаешься!». [14, с. 190-191]. Ритмическая декламация басовой группы хора вносит драматургический контраст в атмосферу лиризма. Интонационные элементы драматической сферы произведения полифонически взаимодействуют с элементами сферы «игра в карты / военные действия Жанны д'Арк» (ц. 78-79). Оркестровая партия раскрывает смысл реплики главной героини: «И когда Жанна в мае села на своего боевого коня, только очень хитроумный человек мог бы помешать всей Франции двинуться в путь вместе с нею <...> Люди увидели, что Жанна может сделать с мечом в руках». [14, с. 192]. Сигналы медных духовых инструментов (трубы), интонационно-тематические комплексы в остром пунктирном ритме и барабанная дробь (*Caisse claire* о и *tambour militaire*) составляют контрастное полифоническое единство с ритмически автономными восходящими мелодическими «формулами движения» в партиях струнного квартета. Способ звукоизвлечения *col legno* воспроизводит металлическое бряцание оружия. [14, с. 195]. Тематический комплекс «меч Жанны д'Арк» представлен в мощном звучании трех труб без сурдин, в остром пунктирном ритме (ц. 79).

Не меч, но любовь была истинным оружием Жанны д'Арк. О любви ей напомнили детские голоса, распевавшие «Тримазо» в ее родной деревне Домреми. Это откровение утвердило главную героиню в понимании цели ее жизни. Жанна д'Арк с непоколебимой верой вступила на путь христианского служения людям. Духовное измерение драматической оратории находится на первом плане развития музыкальной драматургии.

Пространственные векторы старинной мистерии интегрированы Онеггером в центральную часть монолога Жанны д'Арк, в эпизод 5 (ц. 81). Жанровые коды мистерии указывают на участие высших сил в событиях, происходящих в жизни главной героини. Одновременно «голоса земли» (свидетели казни) выражают уверенность в справедливости вынесенного Жанне д'Арк смертного приговора.

В драматургическом развитии вокально-драматического диалога Жанны д'Арк и толпы композитор опирался на принцип «единовременного контраста, действующий в баховских пассионах». [14, с. 199]. Реплика главной героини «Есть вера, которая всего сильнее!» утверждает христианское кредо Жанны д'Арк (2 т. до ц. 82). Интонации просодии Жанны д'Арк взаимодействуют с интонациями исполняемой без слов вокальной партии св. Маргариты. [14, с. 201].

Наряду с дуэтом святых Екатерины и Маргариты, представленным в контрапунктическом соединении с темой колоколов, звуковое пространство содержит хоровые партии сопрано и альтов: «Дочь Божья, иди! Иди! Иди!». Хоровые повторы темы призыва, обращенного к Жанне д'Арк, вновь образуют композиционные арки с музыкальным материалом Пролога (ц. X) и эпизода 3 сцены VII (ц. 83).

Центральный раздел монолога Жанны д'Арк содержит лирическую кульминацию драматической оратории. В зоне лирической кульминации произведения Онеггера взаимодействуют элементы драматической и лирической сфер музыкальной драматургии. В солирующей партии волн Мартено изложена выразительная лирическая тема, образующая контрапунктическое соединение с партией Св. Маргариты. Онеггер соединил мелодическую линию волн Мартено (*piano*, *crescendo*) с несущим семантику

смерти хоралом в партиях струнного квартета. [14, с. 206]. Лирическую кульминацию произведения отмечает сдержанное восклицание Жанны д'Арк: «Есть Бог! Есть Бог, и Бог сильнее всего!» (2 т. до ц. 84). Композитор предпочел сдержанный характер динамики для речевого интонирования: звучание *forte* уступает место *piano* и *pianissimo*. Во время произнесения ключевой по смыслу реплики монолога происходит изменение динамики (*diminuendo*) и ритма $\frac{4}{4} - \frac{2}{4}$. Лирическую кульминацию драматической оратории также характеризует эмоционально-психологическая модуляция, сопровождающая переход от ритмической декламации к просодии. В звуковом пространстве лирической кульминации произведения утверждена возвышенная идея христианского подвига на пути мужественного страдания. Онеггер предпочел «тихую» кульминацию, следуя опыту подобного динамического решения кульминаций в мистерии К. Дебюсси «Мученичество святого Себастьяна» (1915), находящейся в русле христианской традиции. Задолго до Дебюсси пример «тихой» кульминации можно обнаружить в «Matthäus Passion» Баха (1727 или 1729). Очевидно, К. Дебюсси и А. Онеггер последовали в своих крупных музыкально-театральных произведениях баховской традиции «тихой» кульминации, проникнутой лиризмом. В связи с этим, актуально суждение Т. Н. Ливановой о выборе Бахом «тихой» кульминации в трагической концепции пассионов. Почему Бах применил подобную кульминацию? «Ответ на этот вопрос содержится в музыкальной драматургии произведения <...> Такие масштабы музыкально-драматического нарастания потребовали именно снятия всех выразительных сил ради одной проникновенно повторенной фразы, которая приобретает сверхсильную эстетическую власть». [7, с. 150].

Заключительные такты сцены IX содержат реминисценции интонационного комплекса «Тримазо» (ц. 84), обобщающего музыкальный смысл интонационно-драматургической сферы «духовный путь Жанны д'Арк / пространственное время — вечность». Тема «Тримазо» изложена в партии солирующего детского голоса, затем — в оркестровых партиях (*pp*). Композиторская ремарка «loin» указывает на удаление и постепенное прекращение звучания.

Сцена X «Тримазо»

Нелинейное развитие повествования в произведении фиксирует один эпизод, пережитый главной героиней в детстве, когда она вместе со своими ровесницами Обен и Руфен напевала майскую песню «Тримазо» о молитве Пресвятой Деве. Вспомнив напев «Тримазо», Жанна д'Арк прибавляет к нему слова: «Хочу зажечь одну свечу / Для алтаря Пресвятой Девы / Я сама стану этой красивой свечой». [14, с. 209].

Сцена X раскрывает, таким образом, смысл жертвоприношения главной героиней Христу. Духовное измерение произведения находится на первом плане развития музыкальной драматургии.

Вокальное соло в сопровождении оркестровой партии — единственный пример пения главной героини в драматической оратории; пение плавно переходит в декламацию, которую снова сменяет пение. Две флейты, кларнет, волны Мартено и струнный квартет обеспечивают прозрачное камерное звучание *pianissimo*. Оркестровая партия содержит смысловое обобщение тематических элементов интонационно-драматургической сферы «духовный путь Жанны д'Арк / пространственное время — вечность».

Сцена XI «Жанна д'Арк в огне»

Сцена XI состоит из 10 эпизодов, границы между которыми условны. Как и в сценах I,

III, V, VII - IX события данной сцены происходят одновременно на небесах и на земле, обнаруживая интеграцию в произведение пространственных векторов мистерии Средних веков. Интонационная общность с музыкальным материалом Пролога придает симфоническую целостность композиции драматической оратории. В вокально-симфоническом развитии музыкальной ткани участвуют тематические комплексы, темы и звуковые символы, относящиеся к драматической интонационно-драматургической сфере, а также к сферам, объединенным христианской семантикой. Это новый звукоизобразительный тематический комплекс огня, тема «надежда, вера и любовь», хорал как общезначимый символ смерти, звуковой символ креста и лирико-эпическая гимническая просодия с текстом Священного Писания.

В вокально-симфоническом эпизоде 1 (ц. 86) композитор продолжил последовательное развитие идеи духовной помощи Жанне д'Арк со стороны высших сил. Краткое оркестровое вступление (*pp*) предваряет вокальную фразу Пресвятой Девы Марии: «Я принимаю это чистое пламя» (ц. 86, т. 9-11). [\[14, с. 211\]](#). Интонационный строй вокальной партии Пресвятой Девы обнаруживает родство с темой *Soprano Solo* (ц. IV) из Пролога: «Из бездны я вознесла душу мою к тебе, Господи!».

В многоголосной полифонической ткани возникают тематические элементы звукоизобразительного комплекса огня. Основу формирования этого комплекса составляет отмеченный акцентами волнообразный хроматический пассаж в низком регистре, изложенный в партиях контрафагота, виолончелей (*divizi*) и контрабасов. [\[14, с. 211\]](#).

Вокально-симфонический эпизод 2 (ц. 87-91) содержит оппозиционный диалог, в котором участвуют две противоположно настроенные части толпы (две группы хора). Народ обсуждает поступки Жанны д'Арк перед Богом и людьми. «Кто Жанна на самом деле? С Богом она или с дьяволом?». Одна часть толпы утверждает, что Жанна д'Арк святая. Другая группа, протестуя, заявляет, что она колдунья и враг всего народа. Так записано в протоколах инквизиционного суда.

В многоголосной толпе (смешанный хор) слышна реплика: «Огонь все решит». [\[14, с. 234\]](#). Партия солирующего тенора функционирует подобно партии евангелиста в баховских пассионах. В центре эпизода 3 (ц. 92-95) находится диалог главной героини и толпы. Диалог наделен универсальными функциями в драматургии произведения. От лица собравшегося на месте казни народа хор воздает хвалу огню: «Да славится наш брат огонь, отделяющий душу от тела, дух от пепла». [\[14, с. 234-235\]](#). Мотив хвалы является традиционным для христианской поэтической традиции.

«Как? Мой народ! Народ Франции! Ты действительно хочешь, чтобы меня сожгли живьем!» — спрашивает Жанна д'Арк свидетелей казни (ц. 92). Испытывая смертельный страх, она вспоминает о брате Доминике: «А священник, который был тут все время и протягивал мне книгу, которую я читала? Его нет, он ушел. Он бросил меня совсем одну». [\[14, с. 226\]](#). Главная героиня тихо произносит: «Я не хочу умирать! Я боюсь!». Просодия Жанны д'Арк содержит обозначения ритма, звуковысотности и динамики. Реплики участников диалога контрастируют по смыслу. Одна часть свидетелей казни восхваляет силу огня; другая часть комментирует происходящее: «Она говорит, что не хочет умирать, она говорит, что боится; в конце концов, она лишь ребенок». В хоровых партиях, вступающих одна за другой по имитационному принципу, чередуются реплики: «Она просто малое дитя! Просто бедное дитя». [\[14, с. 229\]](#). Чередование реплик в толпе народа напоминает о хорах *turbae* в баховских пассионах. Названный драматургический

прием находится в ряду «неумирающих элементов архаики», включенных в произведение Онеггером.

Организирующим фактором вокально-симфонического целого является хорал, утверждающий в звуковом пространстве семантику неотвратно надвигающейся смерти. Хорал изложен в партиях струнного квинтета (ц. 92-94).

В театрально-драматическом / вокально-симфоническом эпизоде 4 (ц. 95-96) находится диалог Жанны д'Арк и священника, представляющего сторону трибунала. Эпизод 4 — узловая точка развития действия, в которой диалог наделяется функцией динамизации действия. Священник требует от Жанны д'Арк письменного признания в том, что ее прежние показания на суде являлись ложью: «Ну подпиши, подпиши эту бумагу!». [14, с. 229]. Разговорные реплики священника сопровождается оркестровая партия, наделенная театральной образностью. Низкие духовые инструменты (контрафагот, тромбон и туба) формируют характерный звуковой облик этого персонажа. «Как я могу подписать, когда у меня связаны руки?», — отвечает Жанна д'Арк. «С тебя снимут цепи», — обещает священник. «Есть и другие, более крепкие цепи, что удерживают меня», — продолжает Жанна д'Арк. Священник спрашивает: «Что это за цепи?». Жанна д'Арк объясняет: «Они крепче железа, это цепи любви! Это любовь связывает мне руки и не дает подписать эту бумагу <...> Я не могу солгать!». [14, с. 231]. Диалог главной героини и священника, обнаруживающий христианское кредо Жанны д'Арк, выполняет в христианской концепции драматической оратории смыслообразующую функцию.

Вокально-симфонический эпизод 5 (ц. 96-98) включает диалог Жанны д'Арк и толпы (хор). Страшась огня, Жанна д'Арк с мольбой взывает к Пресвятой Деве: «Мать Пресвятая! Я боюсь огня! Он причиняет боль!». [14, с. 236]. Просодия главной героини образует соединение с звуковым символом креста, изложенным в унисон в партиях кларнета В и фагота (*pp*).

Партия хора основана на теме прославления огня. Названная тема относится к интонационно-драматургической сфере «народной карнавальной культуры». Согласно определению исследователя Н. К. Бонецкой, народное возношение хвалы является характерным проявлением карнавальности с ее «телесным человеческим и мировым началом». [3, с. 29]. С одной стороны, прославление огненной стихии обнаруживает языческие корни карнавальной традиции, восходящей к римским сатурналиям. С другой стороны, хвала как традиционная тема христианской поэзии представляет стихию огня как божественное Творение. Восходящая к «Гимну Солнцу» Франциска Ассизского хоровая хвала огню в произведении Онеггера обнаруживает развитие тематических элементов интонационно-драматургической сферы «христианское благочестие». Звуковой символ креста объединяет элементы интонационно-драматургических сфер, имеющих христианскую семантику.

В центре вокально-симфонического эпизода 6 (ц. 98, т. 2 - 99) находится вокально-драматический диалог Пресвятой Девы и Жанны д'Арк, к которому присоединяется хор. Развитие диалога сопровождается оркестровой партией. Речевые интонации просодии Жанны д'Арк рельефно выделяются на фоне хоровых и оркестровых партий (*pp*). «Это пламя, это страшное огромное пламя, неужели оно станет моим свадебным нарядом?» — спрашивает Пресвятую Деву главная героиня. «Но разве не сама Жанна стала ярким пламенем? Эта брэнная оболочка — разве сможет она сохранить мою дочь Жанну на века?» — отвечает ей Пресвятая Дева. [14, с. 240-241]. Вокальную партию Пресвятой Девы характеризует интонационная общность с темой «надежда, вера и любовь». Также

названная партия включает интонационный комплекс сквозной темы призыва голосов неба, обращенного к Жанне д'Арк.

Отличительной особенностью хоровой партии являются речевые элементы (ритмическая декламация): «Жанна поднимется из Жанны, пламя взвьется из пламени» (1 т. до ц. 99). Идея хвалы огню объединяет вокальные партии Пресвятой Девы и хора: «Разве может огонь не жечь? Разве это огромное пламя в сердце Франции не должно жечь сердца?». Вокальную фразу Девы Марии сопровождает проведение темы «надежда, вера и любовь» в партии саксофонов (ц. 99). К партии Пресвятой Девы присоединяется хор: «Да славится пламя, чистое, сильное, живое, острое, красноречивое, непобедимое, неотразимое!». Вступающие по имитационному принципу речитативные реплики хора отмечены композиторской ремаркой «*parlé*» («говорить»). Перенесение на первые слоги ритмических акцентов сообщает дополнительную экспрессию необычному звучанию фраз говорящего хора. [\[14, с. 243\]](#).

Вокально-симфонический эпизод 7 (ц. 100) утверждает христианское отношение французского народа к военным подвигам Жанны д'Арк. Развитие музыкальной драматургии приобретает эпическое начало. Всенародная хвала Жанне д'Арк носит торжественно-эпический характер: «Да славится наша сестра Жанна, святая, чистая, живая, пылкая, красноречивая, всепобеждающая, непобедимая, ослепительная!». [\[14, с. 244\]](#). Связанное с прославлением христианского подвига главной героини эпическое начало является неотъемлемым параметром драматургии произведения.

Эпизод 8 *Molto sostenuto* (ц. 101) представляет место казни Жанны д'Арк как место жертвоприношения Христу. У костра Жанны д'Арк происходит таинство проявления божественной силы. Подвиг Жанны д'Арк — святой Жанны — уподоблен подвигу Христа. В сознании людей утвердилось христианское понимание жизни Жанны д'Арк как духовного подвига. С именем героини связано спасительное освобождение Франции. Французский народ прославляет ее бессмертное имя: «Да славится сестра наша Жанна, вечно живое пламя в сердце Франции!». [\[14, с. 247\]](#). Интонационный строй приведенной хоровой фразы (*crescendo*) обнаруживает реминисценцию темы «надежда, вера и любовь».

Вступающий вслед за хором ансамбль (два сопрано и контральто) обнаруживает план действия, происходящего на небесах. Высшие силы призывают святую Жанну: «Дочь Божья, Дочь Божья, приди! Приди! Приди! Приди!» (ц. 101, т. 7). К партиям солистов присоединяются партии детского хора: «Жанна!». [\[14, с. 248\]](#).

Театрально-драматический / вокально-симфонический эпизод 9 (ц. 102-105) содержит диалог главной героини и хора. Участников диалога объединяет единомыслие. Смысл подобного диалога определяет сам факт взаимодействия голосов. В заключительных репликах Жанны д'Арк в момент ее смерти в огне синтезированы интонационные элементы разговорной речи и просодии. «Меня еще держат цепи!» — произносит Жанна д'Арк. Хоровая партия содержит утверждение: «Радость сильнее всего! Любовь сильнее всего! Бог сильнее всего!». Хоровую реплику: «Есть Бог!» сопровождает оркестровое *tutti*, в котором выделяется сольная партия волн Мартено (*fortissimo*). Интонационно-драматургическая сфера «духовный путь Жанны д'Арк /пространственное время — вечность» достигает апогея развития.

Внезапное *piano* в оркестровой партии отмечает момент вступления партии главной героини (просодия): «Я иду! Я иду! Я разорвала их! Я сорвала их!», — восклицает

Жанна д'Арк. Композиторская ремарка «она срывает оковы» сопровождает оркестровое проведение темы «надежда, вера и любовь» (*ff sostenuto*). Реминисценция названной темы выполняет функцию обобщения музыкального смысла произведения. От лица всего народа хор комментирует событие освобождения Жанны д'Арк от оков: «Цепи, что соединяли Жанну с Жанной! Цепи, что связывали душу с телом». [14, с. 255-256]. Функция хора, представляющего народ в качестве участника и свидетеля происходящих событий, восходит к традиции древнегреческой трагедии. Предсмертные фразы в партии Жанны д'Арк (просодия) и реплики хора объединяет тема-апофеоз торжественно-эпического характера: «Радость сильнее всего! Любовь сильнее всего! Бог сильнее всего!». Фундаментальные истины христианства провозглашаются от лица всех верующих (ц. 105). Как и в сцене II, очертания древнегреческой трагедии проступают сквозь призму мистерии Средних веков.

Синтез элементов старинных жанров древнегреческой трагедии, средневековой мистерии, баховских театрализованных пассионов, а также французских музыкально-театральных жанров XVII — XVIII веков, характеризуют драматическую ораторию «Жанна д'Арк на костре» как образец «действительного синтеза» (определение П. Клоделя).

Заключительный эпизод 10 (ц. 105, т. 5 - 106) выполняет в произведении композиционную и драматургическую функции эпилога. Тема гимнического характера с текстом Священного Писания обобщает музыкальный смысл драматической оратории. Эта тема раскрывает значение духовного измерения, проходящего красной нитью от Пролога к финалу драматической оратории. В партиях Пресвятой Девы, св. Маргариты, св. Екатерины и детского хора (*pp*) изложена торжественная лирико-эпическая тема — образец гимнической просодии: «Нет большей любви, чем отдать свою жизнь за тех, кого любишь!». [Ин. 15:13]. Реприза, утверждающая смысл названной темы, изложена в вокальных партиях смешанного хора (альты и басы) *pianissimo*, на фоне линейно-полифонических соединений голосов струнного квартета. Духовное завещание Христа в финале драматической оратории представлено не в виде монологического вывода, а как результат диалогического взаимодействия голосов. Диалог является динамическим импульсом развития «внутреннего действия».

В заключительных тактах доминирует лиризм — квинтэссенция музыкального смысла драматической оратории «Жанна д'Арк на костре». На фоне восходящих кварто-квинтовых пассажей в партиях двух фортепиано и выдержанных педалей в партиях струнного квартета изложена сквозная тема произведения — соло флейты *dolce* (ц. 75, т. 3-4). Реминисценция звукового символа птичьего пения из Пролога (ц. III) является лирико-поэтическим финалом произведения.

Лирическое начало также определило отношение драматурга Жана Ануя к образу Жанны д'Арк. Как и Онеггер, автор пьесы «Жаворонок» (1953) акцентировал лирико-поэтический аспект образа главной героини: «Пой в поднебесной выси, жаворонок Франции!».

Библиография

1. Азарова В. В. Христианская концепция поэмы П. Клоделя «Жанна д'Арк на костре» // Культура и искусство №9, 2018. 10.7256/2454-0625.2018.9.27253. — С. 1-26.
2. Азарова В. В. Об организации звукового пространства в Прологе драматической оратории А. Онеггера «Жанна д'Арк на костре» // Проблемы музыкальной науки. 2019. №3. С. 150-158.

3. Бахтин М. М. Избранное. Том I: Автор и герой в эстетическом событии. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. — 544 с.
4. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М.: Эксмо, 2014. — 704 с.
5. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. //Литературно-критические статьи. М., Художественная литература, 1986. с. 241.
6. Друскин М. С. Пассионы И. С. Баха. Издательство «Музыка» Ленинградское отделение, 1972. — 88 с.
7. Ливанова Т. Н. Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи. Ч. 2. Вокальные формы и проблема большой композиции: — Исслед. — М.: Музыка, 1980. — 287 с.
8. Онеггер А. О музыкальном искусстве. Л.: Музыка, 1979. — 264 с.
9. Протопопов В. В. Из неопубликованного наследия: Великие творения мировой духовной музыки. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. — 396 с.
10. Филенко Г. Т. «Французская музыка первой половины XX века»: Очерки. — Л.: Музыка, 1983. — 231 с.
11. Хёйзинга Й. Осень Средневековья. Изд. 7-е, испр. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2016. — 768 с.
12. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Ж. Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и др. — М.: Республика, 1998. — 429 с.
13. Calmel H., Lécroart P. Jeanne d'Arc au bûcher de Paul Claudel et Arthur Honegger. Editions Papillion, 2004. — 199 p.
14. Honegger A. Jeanne d'Arc au bûcher pour chœur mixte, chœur d'enfants & orchestre. Oratorio dramatique sur un texte de Paul Claudel. Paris, Editions Salabert. Imprimé en Italie. Milano, 2013. — 259 p.