*Власов Алексей*

*Студент II курса Историко-теоретико-композиторского факультета*

*РАМ им. Гнесиных*

**Сравнительный анализ образа Жанны Дарк в оперном творчестве европейских композиторов**

Жанна Дарк — национальная героиня и легенда Франции, пастушка, призванная стать военной руководительницей, которая прожила короткую, но преисполненную драматизмом и тайной жизнь. «Появилась в нужное время, в нужном месте» - это слова, которые очень точно описывают судьбу Жанны Дарк.

 В 1428 году, когда Англия в ходе Столетней войны оккупировала большую часть территории Франции, а сами французы уже не верили в положительный исход военного конфликта, к дофину Карлу VII приходит молодая девушка по имени Жанетта и утверждает, что именно она должна освободить Францию от Англичан и провозгласить Карла королем. Уже 29 апреля 1429 года Жанна с небольшим отрядом проникает в город Орлеан, вдохновляет французское войско, а 8 мая совершает невозможное - освобождает город от английских захватчиков.

 Неоценимая роль Жанны в истории Франции, ее героический и волевой характер, а также драматическая история жизни и смерти способствовали росту внимания к ней. Ей интересовались историки, в честь нее сочиняли поэмы и рисовали картины, снимали кинофильмы и писали музыку.

Среди музыкальных творений, посвященных Жанне Дарк, можно выделить целый ряд песен, созданных в стиле рок и поп. К ним можно отнести сочинения, исполненные Кейт Буш, Вероникой Долиной и Мадонной, группами «Thy Majestie», «Citadel», «Arcade Fire», «Ария», «Сурганова и оркестр» и другие. В число крупномасштабных сочинений входят произведения Джузеппе Верди (опера «Жанна д’Арк»), Зинаиды Волконской (опера «Жанна Д’Арк), Петра Ильича Чайковского (опера «Орлеанская дева»), Джоаккино Россини (кантата «Жанна д'Арк»), Артура Онеггера (оратория «Жанна д'Арк на костре»), Шарля Гуно (музыка к пьесе Жюля Барбье «Жанна д’Арк»), Анри Томази (опера-оратория «Триумф Жанны»), Геннадия Татарченко (рок-опера «Белая ворона»), а также рок-опера «Жанна Д’Арк» Рок-ордена «Тампль».

Цель данной работы: проследить драматургию развития образа главной героини в трех оперных произведениях (Дж. Верди, П. И. Чайковского ***и рок-ордена «Тампль»***), сопоставить их между собой, а также проанализировать эти образы с точки зрения их исторического реализма и идей эпохи, в которой создавались данные сочинения.

***Джузеппе Верди. Опера «Жанна Д’Арк»***

«Жанна Д’Арк» — опера Джузеппе Верди в трёх действиях с прологом. Композитор писал ее по договору с Бартоломео Мерелли к карнавальному сезону 1845 года для театра «Ла Скала». Премьера состоялась 15 февраля 1845 года. В основе либретто, написанного Темистокле Солера лежит драма «Орлеанская дева» Фридриха Шиллера и события из жизни Жанны д’Арк.

Выбор произведения Шиллера не был случайным. Верди привлекали тщательно продуманная драматургия, яркие и глубокие характеры, а также свободолюбивый пафос, столь характерный для немецкого поэта. В письме Чезаре де Санктису от 16 мая 1853 года, композитор указывал: «сильные характеры рождают сильные столкновения и сильное воздействие вызывается естественно». Этой установки он придерживался на протяжении всего творчества. Не прошел Верди и мимо мистической стороны драмы Шиллера. В этом можно проследить тесную связь с оперой «Макбета», поскольку до создания этого произведения инфернальные силы присутствуют лишь в «Жанне».

Сюжет Шиллеровской драмы был актуален для Италии на тот момент. Раздробленная страна переживала политический гнет Австрии и стремилась к национальному объединению. Избрав для основы своего сочинения трагедию Шиллера, в которой описывается возглавленная Жанной д'Арк борьба французского народа за освобождение страны от английских захватчиков, Верди стремился создать оперу, воспевающую патриотизм и героику. Со временем по требованиям цензуры из оперы удалили малейшие намёки на освободительное движение, а действие и вовсе было перенесено из Франции в Грецию.

Темистокл Солера следовал сюжету драмы Шиллера, но при этом внес в него значительные изменения, которые Верди принял. Оценить их однозначно очень непросто. Так, Солера добавил в него тему любви Жанны д'Арк к французскому королю, а также изменил концовку: героиня умирает не на костре, а в объятиях Карла после ранения в бою. Хоть концовка такая же, как у Шиллера, но усиление романтической линии в данный момент – идея Солера.

При этом стоит отметить, что сюжет «Жанны Д’Арк» в трактовке Солера стал более эффектным, благодаря введению контрастных ситуаций, а также частых сцен с молитвами, проклятиями и запоздалым раскаянием. Однако целостность драматургического развития в нем отсутствует. Опера представляет собой ряд эпизодов из истории средневековой Франции, связь которых иногда очень поверхностна. Это было главной претензией критиков к Солеру как драматургу.

Самая слабая сторона оперы – образы главных персонажей. Поступки действующих лиц с трудом поддаются объяснению, а их характеры получились поверхностными и односторонними. Самым развитым и одновременно противоречивым получился образ Жака, отца Жанны (а не сама Жанна). Именно с ним связаны многие кульминационные моменты оперы, к тому же его действия вызывают много вопросов: Почему отец для спасения души своей дочери сам уводит ее к англичанам? Почему у него остается мысль о колдовском влиянии на Жанну, когда героиня приносит молитву Деве Марии? и др.

Образ Жанны основывается на развитии двух контрастных друг к другу линий: религиозной и любовной, которые непосредственно чередуются на протяжении всей оперы, а в конце первого акта – соединяются. За душу Жанны борются ангелы и демоны. Злые силы пытаются сбить девушку с намеченного ей пути, но та, после колебаний все же готова исполнить возложенную нее миссию. Пока она удерживается от соблазнов - силы не покидают ее и девушка достойно выполняет свой долг. Первое же испытание - любовь Карла отнимает ее могущество. Она не в силах противостоять обвинениям и в глазах народа из символа свободы превращается в ведьму. Искупить свой грех она может только смертью. Наличие мотива искупления намечает явную параллель с ранней оперой Верди «Ломбардцах», где он играл важную роль в сюжете.

Раскрытие образа Жанны осуществляется при помощи четырех тем-реминисценций, которые проходят через всю оперу. Первая из них – французский военный марш, который намечает героическую линию образа – спасение Отчизны. Впоследствии он появится в заключительном акте оперы, когда Жанна будет находиться в заточении. Именно его звуки дадут героине надежду на искупление греха через самопожертвование в битве. Марина Черкашина на основе этого проводит аналогию с образом вагнеровского Тангейзера[[1]](#footnote-1).

Вторая тема – молитва Жанны Деве Марии. Она представляет собой своеобразный «договор» с небесами, согласно которому героиня принимает на себя роль защитника Франции взамен отказавшись от мирской любви. Но Жанна уверенна в своем решении, она не испытывает какого-либо страха по этому поводу. Хоральность звучания, медленный тепм, высокий регистр и мажорный лад придают теме эффект небесной чистоты и легкости. Она продолжает героическую линию, начатую в первой. Тем самым молитва контрастирует маршу, но, в тоже время, и дополняет ее.

Третья тема - хор ангелов и демонов, который воплощает душевные терзания Жанны, проявляющиеся в антитезе к стремлению следовать долгу наличию земных соблазнов. Борьба этих чувств наглядно показана уже в прологе, где сначала поочередно, а потом вместе (в контрапункте) звучат обе темы хора.

Самым напряженным и ключевым в драматургии является первый акт. Здесь Жанна не может больше устоять перед искушениями злых сил, что ей удавалось в прологе, она не в состоянии противостоять любовному порыву. В этот момент трижды проходит мелодия из хора демонов, что символизирует временную победу инфернальных сил.

Одним из важных моментов I акта и всей оперы является дуэт Жанны и Карла. Он является ярким образцом протяженных дуэтов композитора. Благодаря его большим размерам, в нем можно выделить несколько разделов, которые представляют своеобразные этапы борьбы между Жанной и Карлом, светлых и темных сил, а также внутреннюю борьбу Жанны со своими убеждениями. Первый раздел, в котором героиня устояла перед лаской короля, завершается хором ангелов. Второй раздел строится на теме любви Карла. Это дает большой толчок для дальнейшего драматического развития ситуации. Заключительный раздел дуэта наступает с возвращения темы любви, которая теперь переходит в партию Жанны (это четвертая тема). Жанна больше не может сопротивляться уговорам короля. Композитор применяет интересный способ разноплановости: за сценой доносится французский марш, чья чеканная мелодия сильно контрастирует с изящной кантиленной мелодией партии Карла и трепетными, робкими ответами главной героини. Впоследствии Верди будет использовать прием сочетания разнохарактерных сценических в кульминационных сценах опер[[2]](#footnote-2). Завершается дуэт троекратной репликой хора демонов (о котором было сказано выше). Данный дуэт показывает мастерское владение композитором психологизмом. Процесс метаморфоз, происходящих с образом Жанны, здесь реализуется полнее, ярче и динамичней, по сравнению с другими эпизодами и оперой в целом.

В опере используется тембровая драматургия. На протяжении всей оперы Жанну сопровождает лейттембр флейты, который придает ее партии лирически возвышенный, и даже элегический характер. Присоединение к флейте других деревянно-духовых инструментов (гобой и кларнет), наделяет образ таинственностью и мистичностью.

***П. И. Чайковский. Опера «Орлеанская дева».***

«Орлеанская дева» — опера Петра Ильича Чайковского в 4 действиях, 6 картинах, на собственное либретто по одноимённой драме Фридриха Шиллера в переводе В. А. Жуковского, драме Ж. Барбье «Жанна д’Арк» и по либретто оперы «Орлеанская дева» О. Мерме.

Идея оперы назревала у композитора давно. Еще в детстве, когда семья композитора жила в Воткинске, воспитательница Фанни Дюрбах рассказывала композитору историю о Жанне Дарк, изложенную в книге Мишеля Массона «Знаменитые дети». Вскоре Петр Ильич делает несколько заметок: стихотворение «Героиня Франции» и первая глава «Истории Жанны Дарк». Модест Ильич Чайковский, брат композитора, впоследствии писал: ««Не только патриотизм подвига девственницы поражал воображение мальчика. Из содержания произведений, посвященных ей, несомненно видно, что культ этот основан был также на смутном стремлении к славе, уже в эти годы пленявшей воображение сочинителя. Ему, очевидно, нравилось, что Иоанна спасла отечество, но он пленялся и тем, что это сделала простая пастушка. Его восхищала возможность достижения славы таким слабым существом и приближала к нему самому доступность ее… его умиляло, что перед ничтожной девушкой-мужичкой с благоговением преклоняются столько веков все народы. Ореол мученичества тоже прибавлял еще больше обаяния этому образу».

После лирических сцен «Евгений Онегин» композитор хотел создать театральное произведение более монументального плана, где лирика сочеталась бы со сценически-декоративной манерой письма. Трагедия Шиллера была вполне удачной для реализации данной идеи. К тому же композитор мог воспользоваться превосходным текстом перевода, сделанный Жуковским.

В конце 1878 года Чайковский приступил к осуществлению своего замысла, одновременно составляя либретто и сочиняя музыку. Чайковский поставил перед собой нелегкую задачу: он не только сокращал или частично дополнял текст драмы Шиллера-Жуковского, но и внес ряд новых сюжетно-сценических изменений, основанных на прочтении некоторых исторических исследований, а также пьесы Ж. Барбье «Жанна д’Арк». Все изменения преимущественно коснулись финала.

Так, композитор отказался от версии гибели Жанны на поле битвы. В опере Иоанна восходит на костер, обвиненная инквизицией в общении с нечистью (что соответствует историческим событиям). При чтении книги французского историка Валлона о Жанне д’Арк Чайковский был особенно потрясен описаниями суда и казни. «Я принялся за чтение вашей книги, — писал он приславшей ему этот труд фон Мекк, — и когда дошел до последних дней Иоанны, ее мучений, казни и предшествовавшей ей abjuration (отречения), где силы ей изменили, и она признала себя колдуньей, — мне до того в лице ее стало и больно, и жалко за человечество, что я почувствовал себя совершенно уничтоженным»[[3]](#footnote-3). Таким образом, точное следование сюжету Шиллера шло вразрез с идеями самого Чайковского, поэтому изменение сюжет стало вполне оправданным.

Другим отступлением от Шиллера было развитие лирической линии в сюжете: мотива взаимной любви Иоанны и рыцаря Лионеля, из стана противников. У Шиллера эта линия лишь едва намечена. К тому же у Чайковского Лионель стал бургундским рыцарем, а у Шиллера был английский. Лионель перестает быть врагом в полном смысле слова, так как не является англичанином. Это приводит к сглаживанию мотива греховной любви героини к врагу и выводит на первый план тему запретной любви как таковой[[4]](#footnote-4). Именно нарушение обета не знать земной любви и стало главной причиной гибели Иоанны.

Несмотря на все возникшими у композитора трудности при создании либретто, опера в эскизах была завершена к концу февраля, а партитура — в августе 1879 года. Премьера оперы состоялась 13/25 февраля 1881 года состоялась на сцене Мариинского театра.

В отличии от сочинения Верди, большее развитие в опере получает образ Иоанны. Он дан в динамике, обогащаясь по ходу действия и приобретая новые черты. Хотя основа в качестве конфликта духовной и любовной линий присутствует. Уже первый виток развития можно наблюдать в арии из первого действия «Простите вы, поля, холмы родные». Фактически, это своеобразная граница, делящая жизнь Иоанны на до божественного провидения и после. Общее элегическое настроение подчеркивает тяжесть и грусть расставания с мирной сельской жизнью и робость перед тем, что ее ожидает. Многие музыковеды отмечают тесную связь с «секвенциями Татьяны» из «Евгения Онегина». Это проявляется благодаря упору на четвертую повышенную ступень с последующим хроматическим нисходящим движением скрытого голоса.

В среднем разделе арии начинают преобладать героические, решительные и волевые интонации. Жанна принимает свою судьбу и готова на совершение подвига.

Следом за арией звучит хор, который становится ее логическим продолжением. Ангелы призывают Иоанну к совершению героического подвига по спасению родины. В музыкальном плане тема хора состоит из краткой мелодической попевки в диапазоне малой терции, которая неустанно повторяется на протяжении всего номера. Тем самым она приобретает значения лейтмотива – символа божественного призвания Иоанны. На такой патетической ноте заканчивается первое действие оперы.

Второе действие – так называемое «Шинонское свидание» Жанны и Карла – не вносит какое-либо серьезное развитие в образ девушки. Героиня лишь излагает небольшой, но очень выразительный рассказ о своей судьбе («Святой отец, меня зовут Иоанна»), в котором строгая партия Жанны поддерживается прекрасной и колоритной оркестровкой, которая либо подчеркивает героический характер девушки благодаря элементам модальной гармонии и глубокими тональными сдвигами, либо придает женственность при помощи мерцающей звучностью деревянных духовых инструментов.

Любовная сфера развивается в третьем и четвертом действиях. Здесь находятся две сцены Иоанны с Лионелем. Девушка не может убить врага, напротив, она начинает испытывать к нему симпатию. Активно проявляется внутренняя борьба Иоанны между сознанием своего высшего долга и рождающимся новым чувством любви. Это ярко иллюстрируется благодаря насыщенности оркестровой фактуры и довольно напряженному тонально-гармоническому развитию. Кульминацией этой линии становится лирический дуэт первой картины четвертого действия. В партию Иоанны впервые проникает изысканная романсовая мелодика, которая раскрывает героиню с неизвестной до этого стороны – любящую, нежную, женственную. Некоторые критики и музыковеды (в частности Ю. Келдыш) убеждены, что данный дуэт нарушает уже сформировавшийся образ героини, а мягкая мелодия в отважной девы-воительницы выглядит довольно неестественно. Это действительно так, но лишь отчасти.

Наличие столь явной антитезы героика-лирика вносит свежесть всему образу героини, делает его более динамичным и реалистичным (чего не было у Верди). Несмотря на то, что никаких свидетельств проявления чувств у Жанны историческая наука не имеет, такой ход Чайковского в драматургии образа является логическим и оправданным. К тому же, именно он может помочь раскрыть сложность финала оперы.

Англичане убивают Лионеля, а Иоанну берут в плен и приговаривают к смерти. Ей фактически не зачем жить без любимого и в народном позоре. Но на костре героиня слышит хор ангелов – она прощена. Именно такое сюжетное развитие не позволяет точно судить, какая именно линия – духовно-героическая или любовная – становится центральной в данный момент (У Верди на этот счет однозначный ответ все-таки дается).

Иоанна – безусловно яркий персонаж. Ее образ построен на таких антиномиях, как героизм – лирика, мужество - женская слабость, суровость -нежность, мистический экстаз - жажда земных радостей. Чайковский смог органически сочетать героику и лирику, психологическую правду с яркой театральностью. «Орлеанская дева» вобрала завоевания Чайковского в области психологической драмы, переключив их из интимной сферы в грандиозную историческую трагедию.

**Подведем итоги.**

Жанна Дарк занимает важное место в музыкальной культуре XIX-XXI веков. Вероятно, это было связано с революционными идеями, царившими на протяжении всего девятнадцатого столетия. Интерес к героине в ХХ веке вполне может быть вызван ее канонизацией католической церковью и движением феминизма. Так или иначе, большой объем музыкальных произведений с ее участием может символизировать важность этого образа для музыкальной культуры.

Драматургия образа Жанны во всех случаях оперного творчества основывается на конфликтном столкновении религиозной и любовной линии. Вторая была полностью выдумана в XVIII-XIX столетиях. Нахождение ее в операх связано именно с эстетикой XIX века. Любовная история являлась обязательным компонентом любого театрального сюжета, вне зависимости от центрального или периферийного ее положения.

Более соответствует действительности религиозная тема. По имеющимся историческим источникам известно - сама Жанна уверяла, что в 13 лет она впервые во сне услышала голоса архангела Михаила, а также святой Екатерины Александрийской и, как считается, Маргариты Антиохийской, которые время от времени являлись ей и в видимом облике. Девушка утверждала, что спустя некоторое время они открыли ей, что именно она должна снять осаду с Орлеана, возвести дофина на трон и изгнать английских захватчиков из королевства.

Образ Жанны хоть имеет драматургическое развитие, однако является однородным. В нем мало контрастных драматических моментов, за исключением, пожалуй, творения П. И. Чайковского. При этом образ строится на основе использования лейттематизмов, которые выстраивают общий психологический и действенно-процессуальный план.

Также более полному и многогранному раскрытию образа Жанны способствуют монументальных хоры (о которых в данной статье мы, к сожалению, упомянуть подробно не можем). Все они делятся на два типа: хоры реальных персонажей (т. е. людей) и нереальных (небесных и инфернальных сил). При этом первые способствуют сюжетному развитию оперы и выступают в качестве «морального маркера» для действий Жанны, а вторые играют роль «совести» героини, способствующие ее самопознанию.

Тем не менее, образ Жанны Д’Арк является интересным по своему воплощению. Несомненно, он стоит в одном ряду с такими оперными персонажами, как Брунгильда («Валькирия» Р. Вагнера), Норма («Норма» Дж. Верди), Марфа («Хованщина» М. П. Мусоргского) и другие.

Общение Иоанны с Ангелами, это следование композитора историческим свидетельствам - в трагедии Шиллера ангелов нет. Они пытаются «помочь» Иоанне, сопереживая ее драму, как это уже случалось и с другими его любимыми персонажами. Ангелы появляются в судьбоносные моменты жизни главной героини. Они извещают ее, указывают ей путь, который в итоге приводит ее на костер. При этом они поддерживают и успокаивают героиню на протяжении всей драмы и в момент казни также.

1. Черкашина М. Становление. — "Музыка", 1990, № 80, C. 124 [↑](#footnote-ref-1)
2. Забавно, что драматический момент этой оперы фактически приходится на ее первую половину. [↑](#footnote-ref-2)
3. По свидетельству некоторых близких Чайковскому лиц, он хотел в более поздние годы переделать финал оперы, приблизив его к шиллеровскому. Но никаких собственных высказываний композитора на этот счет не сохранилось. [↑](#footnote-ref-3)
4. Мотив греховной любви является одним из ведущих в творчестве Чайковского [↑](#footnote-ref-4)