

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

УДК 782

DOI: 10.24412/2070-075X-2023-4-55-65

О.С. Михайлова**ОПЕРЫ НА БИБЛЕЙСКИЕ СЮЖЕТЫ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ
ФРАНЦИИ ВРЕМЕН КОНСУЛЬСТВА И ПЕРВОЙ ИМПЕРИИ¹**

В статье освещается история возрождения оперы на библейские сюжеты в музыкальном театре Франции XIX века. Особое внимание в работе уделяется историко-культурному контексту периода Великой французской буржуазной революции, погрузившей страну в атеистические воззрения, а также деятельности Наполеона Бонапарта, восстановившего в правах католицизм. Автором раскрывается отношение императора к постановке опер на сюжеты Священного Писания и дается краткая характеристика сочинений, созданных в период его правления, – опер «Иосиф в Египте» Э. Мегюля, «Смерть Адама» Ж. Лесюэра, «Смерть Авеля» Р. Крейцера и «Клятва Иеффая» Дж. Мейербера. В заключении сделаны выводы об особенностях данных произведений и предвосхищении ими принципов жанра французской лирической оперы.

Ключевые слова: французская опера, революция, Священное Писание, библейский сюжет, библейский историзм, Наполеон Бонапарт.

Одной из характерных тенденций европейского оперного искусства XIX столетия стало обращение к религиозной тематике. Вечные сюжеты и нетленные истины, запечатленные на страницах Священного Писания, предстали в новаторском прочтении на сцене романтического музыкального театра. Особое место в претворении библейской истории в опере принадлежит Франции. Именно в этой стране в XIX веке религиозная музыкальная драма прошла сложный путь развития: от «tragédie lyrique religieuse»², написанной в традициях XVIII столетия, до ведущих музыкально-сценических жанров романтической эпохи – грандиозной «большой» и «лирической» опер. Несмотря на то, что в последние десятилетия в отечественном музыкознании значительно возрос интерес к французской опере, о чем свидетельствует появление ряда серьезных научных трудов [1; 2; 3; 4; 5], вопрос воплощения ветхозаветных и новозаветных событий в них не затрагивается. Отсутствие представлений о развитии музыкальной драмы такого типа во Франции XIX века и определяет актуальность настоящего исследования. В данной работе освещается начальный этап становления романтической французской оперы на библейский сюжет, пришедшийся на время правления Наполеона Бонапарта.

XIX столетие в Европе называют «религиозным ренессансом» – эта эпоха отмечена новой волной интереса к священной тематике во всех сферах духовной жизни (философии, литературе, театре, музыке и т.д.). Непреходящие ценности вновь откры-

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда в рамках научного проекта № 22-28-00551 «Библейский историзм в западноевропейской и русской опере XIX века».

² Религиозной лирической трагедии.

лись человечеству в романтических манифестах³, среди которых важнейшее место принадлежит трактату «Гений христианства» (1802) Ф. Р. де Шатобриана, по замечанию Дж. Мосс, ставшему «олицетворением этого религиозного возрождения на всем континенте» [6. С. 48]. Так что же происходило с христианством на рубеже XVIII-XIX вв., и почему религиозная тема вернулась в музыкальный театр только в конце первого десятилетия романтической эпохи? Чтобы ответить на данные вопросы, необходимо обратиться к социально-политическому контексту рассматриваемого периода.

Понятие «религиозный ренессанс» очень точно характеризует процесс, происшедший во Франции в начале XIX века после разрушительных событий буржуазной революции 1789–1799 годов. Она явилась кульминацией атеистических воззрений эпохи Просвещения, утвердившей безграничную веру в человеческий разум: «полное отвержение веры как таковой, какую бы историческую форму она ни принимала, в какие бы одежды она ни рядилась, и на какие бы основания ни опиралась, оказывается единственным средством освободить человека от предрассудков и рабства и открыть ему дорогу к его истинному счастью» [7. С. 156]. Французские просветители⁴, будучи яркими противниками церкви и католицизма, стремились доказать несостоятельность религиозной доктрины, называя книги Священного Писания «сборниками противоречивых и ошибочных сведений, не выдерживающих проверку с позиций здравого смысла» [8. С. 15].

В 1779 году на фоне роста народных волнений и призывов к реформам начался процесс полной реорганизации французского общества. Изменения затронули и церковь: на смену Болонскому конкордату, действующему во Франции с 1516 года, пришло иное законодательство, разработанное Национальной конституционной ассамблеей. Новый церковный порядок получил название «Гражданское устройство духовенства». Одним из главных требований в нем стала обязательная присяга на верность Франции, подразумевающая полный выход из-под власти Папы Римского. Введение этих изменений спровоцировало конфликт внутри духовенства, которое раскололось на сторонников нового порядка (конституционное) и приверженцев старого («неприсягнувшее»). За этими событиями последовали жестокие преследования деятелей церкви, закончившиеся кровавыми «Сентябрьскими расправами»⁵. В 1793–1794 годах в результате роста антирелигиозной риторики нападки революционеров переросли в открытое преследование христианства. В стране были отменены христианские праздники, в церквях буйствовал вандализм, уничтожающий «скульптуры, священные предметы и произведения искусства, играющие ключевую и заступническую роль в католическом богослужении» [9. С. 17]. Вместо церковных обрядов «восторженные революционеры, осуждающие “суеверия”, разыгрывали кощунственные пародии на религиозные ритуалы» [9. С. 18]. Самым известным среди таковых является «Фестиваль свободы» (фр. *Fête de la Liberté*), организованный П.Г. Шометтом и проведенный 10 ноября 1793 года в Соборе Парижской Богоматери. Центральным событием этого праздника была коронация богини разума. Вся церемония представляла собой грандиозное музыкально-театральное представление, в котором принимали участие певцы, хор, танцоры Парижской оперы и оркестр Националь-

³ Устремления романтиков постичь Божественный Абсолют получили воплощение в трудах Новалиса, Ф. Шлейермахера, Ф. Шлегеля, Р.Ф. де Шатобриана, Ф.Р. де Ламеннэ, А. Росмини, В. Джебери и др.

⁴ П.А. Гольбах, Вольтер, Д. Дидро, К.Ф. Вольней, Ш.-Ф. Дюпюи.

⁵ Об этом подробно рассказывает в фундаментальном труде «Церковь и государство во Франции, 1789-1870 гг.» Р. Прайс: «Законодательное собрание, созванное 1 октября 1791 года, постановило (27 мая 1792 года), что непокорные священники, уличенные в контрреволюции, должны быть депортированы. Наказания должны были становиться все более карательными. По оценкам, более 30 000 священников эмигрировали – многие из них искали защиты у Папы. 24 сентября 1792 года, когда парижские толпы вырезали предполагаемых врагов революции, заключенных в городские тюрьмы, погибло около 230 священников» [9. С. 17].

ной гвардии. Все, что в Соборе напоминало о христианском вероучении, было тщательно скрыто от глаз присутствующих: «В нефе церкви (ныне называемой “Храмом разума”) рабочие сцены Оперного театра соорудили насыпь, на вершине которой находился храм с надписью “К философии”, украшавшей его портал, и бюстами четырех философов – Руссо, Вольтера и, возможно, Франклина и Монтескье – обрамляющих его вход. Согласно официальному сообщению, две колонны девушек в белом с трехцветными поясами и венками из цветов, держащих факелы, спустились с обеих сторон храма под звуки оркестра. Затем олицетворение Свободы – “само воплощение красоты” – девушка, одетая в белое одеяние с синим плащом и красную фригийскую шапочку, с длинным копьем в правой руке, – вышла из маленького храма и заняла свое место на троне, – когда хор запел гимн Госсекса и Шенье: “Нисходит Свобода, дитя природы”» [10. С. 208]. Роль богини разума исполнила актриса Парижской оперы Анжелика Обри. По свидетельству известного реформатора оперного театра Л.-С. Мерсье, эту церемонию помогали проводить «артиллеристы с трубками во рту», которые служили «алтарниками» [10. С. 208]. В 1794 году на смену Культуре разума пришел Культ Верховного Существа, наследующий идеи Вольтера и Руссо, однако положение христианства только ухудшилось – оно оказалось под полным запретом.

Революционное движение оказало большое влияние, как известно, и на музыкальный театр, на десятилетие определив сюжетную направленность опер. Наряду с популярными публике произведениями из дореволюционного репертуара (операми К. Глюка, Ж.-Ф. Рамо, А. Гретри, П. Монсиньи, Н. Далеярака), театральную сцену заполнили сочинения на освободительные и героические темы. Яркие примеры таковых – «Утро 14 июля» (1790), «Взятие Тулона» (1794) Н. Далеярака; «Тулон покорен» (1794) Ж.-Б. Рошфора, «Осада Тионвиля» (1793) Л.Э. Жадена, «Жертва для свободы» (1792) Ф. Госсекса, «Жозеф Бара» (1794) А. Гретри.

Вместе с обновленным репертуаром в театр пришли и завораживающие спецэффекты: «Убийства и самоубийства, сражения, реалистично разыгранные с огнем и дымом, с бомбами и взрывами, слышимыми под пение “Марсельезы”, – все эти зрелища кровавой революции сопровождались потрясающим музыкальным аккомпанементом в громком оркестровом исполнении, со звуками пушек, военных маршей и, конечно же, хоровыми призывами огромного масштаба, доносящимися со сцены того, что когда-то было Королевской академией музыки! Музыка революции, по большей части, по словам Гретри, одного из ее ведущих представителей, была подобна гулу, исходящему от стаи воющих собак» [11. С. 981–982].

Исследователи отмечают, что в период революции музыкальный театр выполнял важнейшую функцию гражданского воспитания общества. В этом плане театр Орега стал главной агитационной площадкой города, за что получал значительную финансовую поддержку от правящих сил. Так, М. Дарлоу указывает на сведения, содержащиеся в «Альманахе зрелищ Парижа» 1794 года, где утверждается, что из всех парижских театров Орега сделал больше всего для «пробуждения общественного духа посредством патриотических сцен, созданных для того, чтобы наэлектризовать даже самые холодные души» [12. С. 325]. И эта деятельность активно продолжалась вплоть до начала нового столетия. За десять лет (1790–1800), по подсчетам историков, в театрах Орега и Орега-Comique было исполнено не менее пятидесяти произведений революционной направленности [11. С. 979].

Этот период обмирщения, естественно, вытеснил из театров представления на духовную тематику. Многие театральные деятели, вслед за революционерами, мыслили религию в контексте идей и ценностей, связанных с национальным единством, социальным равенством и освобождением от монархического режима. Именно поэтому во время революционного движения патриотизм занял главное место в сердцах большинства французов, став их новой «верой», что способствовало появлению такого понятия,

как «религия патриотизма». Это был своеобразный «полурелигиозный культ революции, чьим кредо было провозглашение прав, чьими догмами были свобода и равенство, чьими символами были трехцветная кокарда и красная шапочка и чьими святынями были федеративные клятвы, данные на алтаре страны, а также танцы и пение вокруг древа свободы» [13. С. 542]. Идеи «новой религии» активно проводились не только на театральных сценах, но и во всевозможных печатных изданиях. Показательна в этом плане, например, рецензия на одноактную патриотическую картину Ж. Лемуана «Путь к славе, или к тому, кто любит свободу» (1794), в которой акцентируется новый «религиозный» взгляд: «Все искусства должны прославлять свободу и музыка тоже. Именно через песни народы почитают Божественность, а Свобода – это Божественность республиканцев» [14. С. 49].

Сложившаяся в стране атмосфера, вдохновленная просветительской философией, естественно, вызвала шквал критики со стороны христианских мыслителей эпохи. Из-за ярко выраженного антирелигиозного характера движущие силы революции определялись ими как «демонические» [15. С. 35], а, например, известный католический философ и литератор Ж. де Местр называл революцию «сатанинской по своей природе» [16. С. 422].

Таким образом, события, обрушившиеся на Францию, понимались религиозной философией с позиций библейского историзма. Это концепция, согласно которой все происходящее на земле имеет особый смысл, обусловленный Божьей Волей: «Революция – восстание против Бога – была представлена как последний этап в вечной битве между Добром и злом, последний шаг к Апокалипсису. Согласно широко распространенным (и переведенным) работам Эдмунда Берка и Огюстена Баррюэля, это было результатом человеческой порочности и гордыни, а также заговоров, порожденных врагами Бога и Истины. Эти извращенные и порочные слуги сатанинского духа, исключенные из Спасения своими верованиями, <...> постоянно взывали к человеческому “разуму” и “прогрессу”, чтобы противоречить богооткровенному Слову Божьему» [9. С. 31]. Спасение страны и национальное возрождение виделось в возвращении к религиозным ценностям и единой католической церкви.

В контексте сказанного любопытным представляется замечание, данное французским музыковедом Д. Шайю. Ученый подчеркивает, что демонические образы, столь свойственные для разрушительного революционного движения, не были чужды и музыкальному театру рассматриваемого периода. Д. Шайю отмечает, что в годы революции в Королевской академии музыки дьявольские персонажи долго господствовали на сцене, свидетельством чему является знаменитый балет П. Гарделя «Психея» (1790), «в котором представлена труппа из пятнадцати демонов» [17. С. 44]. Это произведение, на основании данных Chronopéra⁶, в период с 1790 по 1799 годы было поставлено 241 раз.

В ноябре 1799 года во Франции произошел государственный переворот, в результате которого Наполеон Бонапарт стал Первым консулом. Это событие считается окончанием французской революции и началом религиозного возрождения в стране. Наполеон, будучи дальновидным политиком, считал религию мощным инструментом социально-политической консолидации: «Никакое общество не может существовать без морали; нет хорошей морали без религии; следовательно, только религия дает государству прочную и долговременную опору. Общество без религии как корабль без компаса» [цит. по: 18. С. 65]. 16 июля 1801 года Наполеон подписал Конкордат, который определил католицизм как «религию большинства» и придал ему официальный статус.

Возвращение Франции в религиозное русло обеспечило Наполеону колоссальную поддержку от духовенства. В Первом консуле, а позднее – императоре, церковь видела

⁶ База данных Chronopéra содержит весь репертуар, исполняемый в Парижской опере с 28 августа 1749 года по 31 июля 1989 года.

посланника Бога, исполнявшего высокую миссию. Так, во введении к Имперскому катехизису, утвержденному 4 апреля 1806 года, архиепископ Парижский представляет «Notre Empereur» как «того, кого Бог создал в трудных обстоятельствах, чтобы восстановить общественное богослужение и святую религию нашего Отца, а также стать ее защитником»; служение императору понимается как «служение самому Богу» [9. С. 28–29].

Неповиновение Наполеону, согласно данному документу, значило «отвергать порядок, установленный Богом, и подвергать себя вечному проклятию» [9. С. 28–29]. Божественное предназначение Бонапарта виделось и в его дате рождения (15 августа), которая совпадала с праздником Успения Пресвятой Богородицы, что «свидетельствовало о готовности Девы Марии разделить с ним славу о ее восшествии на Небеса с триумфом императора как “ангела-истребителя анархии и нечестия”» [9. С. 29].

Наполеон Бонапарт, будучи поклонником музыкального театра, посещал и представления на религиозные темы⁷. Однако они были немногочисленны – это связано, прежде всего, с активной деятельностью цензуры, которая по указу императора после подписания Конкордата тщательно проверяла произведения, созданные на библейские темы и редко допускала их к постановке. Такие представления император считал «потенциальным оскорблением религиозных чувств» и «угрозой взаимопониманию, которое он достиг с католической церковью» [19. С. 315]. А после премьеры оперы «Смерть Авеля» Р. Крейцера в одном из писем (от 13 февраля 1810 года) Наполеон высказал свое мнение по поводу исполнения таких сочинений: «Я не одобряю, чтобы давались какие-либо работы, взятые из Священного Писания; эти темы следует оставить для Церкви» [цит. по: 19. С. 315]. После этого император стал лично контролировать репертуар театров: «Отныне ни одна опера не будет даваться без моего разрешения» [цит. по: 19. С. 315]. Тем не менее, в период Консульства и Первой империи было создано несколько значимых оперных произведений на библейскую тему, оставивших заметный след в истории оперного жанра. Кратко рассмотрим их.

Опера Э. Мегюля «Иосиф в Египте» была поставлена в 1807 году. Сюжетной основой для произведения послужили события, описанные в книге Бытие (гл. 37–50). Это история Иосифа, сына библейского праотца Иакова, преданного своими братьями и проданного в египетское рабство. Ветхозаветная история была переработана в либретто французским драматургом А. Дювалем, который избрал для оперы только заключительный эпизод из жизни Иосифа – действие начинается незадолго до прибытия его отца и братьев в Египет и заканчивается примирением с ними. Кроме библейских текстов, либреттист обращался к трагедии «Омасис, или Иосиф в Египте» П. Баур-Лормиана, опубликованной в 1806 году.

Возникновение данной оперы было обусловлено не только возрождающимся интересом к религиозной проблематике, но и увлечением древней историей, возникшим после военных экспедиций Наполеона в Египет в 1798–1801 годах. Внезапная популярность «Иосифа» в Европе удивительна, поскольку опера отличается нетипичными (и даже своего рода уникальными) для своего жанра особенностями. Например, в произведении отсутствуют главные женские персонажи и традиционные для театральной сцены любовно-лирические коллизии. Более того, в опере нет и от отрицательных персонажей: братья-предатели наделены положительными качествами.

Э. Мегюль обозначил свою оперу как комическую – конечно, данное обозначение имеет формальный характер, поскольку она сочинялась для постановки на сцене Опера-

⁷ Одно из таковых представлений навсегда вошло в историю Франции, поскольку сыграло судьбоносную роль в жизни Наполеона. Речь идет об исполнении 24 декабря 1800 года в Парижской опере оратории Й. Гайдна «Сотворение мира». В этот вечер на Наполеона, следовавшего в оперный театр, было совершено покушение.

Comique, в соответствующей традиции с разговорными диалогами на французском языке. Опера же имеет ярко выраженную лирико-эпическую природу. С. Мейер отмечает, что «Иосиф в Египте» «напоминает серию картин, в которых эмоциональные состояния представлены статично», а все внимание композитора «сосредоточено на внутренней эмоциональной жизни персонажей и на религиозной преданности сообщества» [20. С. 59]. Стержневой темой оперы становится раскаяние, поскольку только через него «может быть стерт грех предательства» [20. С. 60]. Примечательно, что современники композитора увидели в этой опере весьма любопытный подтекст: в жизненном пути братьев Иосифа перед ними предстал исторический путь Франции, предавшей Бога во время революции и после глубокого раскаяния возвращающейся к Нему. По замечанию С. Майера, в опере «Иосиф в Египте» запечатлен самый важный урок революции: «национальная сила в конечном счете основана на внутреннем преображении каждого человека. Грандиозная сцена в конце оперы, в которой Иосиф обнимает своих братьев, окруженных общиной веры, воплощает идеал государственности» [20. С. 60].

Премьера оперы «Смерть Адама» Ж.-Ф. Лесюэра состоялась 21 марта 1809 года в Императорской академии в Париже, однако считается, что она написана десятилетием раньше. Опера была готова к постановке еще в 1800 году, и отрывки из нее впервые прозвучали на концерте Страстной недели [21. С. 50]. Успех оперы не был долгим, она была окончательно исключена из репертуара в феврале 1810 года после 16 представлений [19. С. 314].

Сюжетным источником произведения является история жизни первого человека и его семьи, запечатленная на страницах книги Бытие (гл. 4–9), а также возникшая на ее основе драма Ф.Г. Клопштока «Смерть Адама» (1757). Либреттист Н.Ф. Гийяр трактовал ветхозаветную историю достаточно вольно, что прослеживается, прежде всего, в обилии персонажей. Здесь есть как представители земного мира: Адам и Ева, их дети Каин, Сиф, Зелима, так и неземного: духи умерших, ангелы, Тень Авеля, Ангел смерти, сатана.

В трех действиях оперы, имеющей жанровый подзаголовок «религиозно-лирическая трагедия», показаны сложные взаимоотношения в семье Адама. История предстает весьма драматичной: опера открывается счастливой идиллической семейной сценой, изображающей подготовку к свадьбе дочери Адама и Евы. Эта картина омрачается переживаниями Евы о пропаже сына Авеля, затем сменяется напряженными сценами между Адамом и Каином и завершается смертью Адама и его восхождением на небеса.

Важнейшей темой здесь предстает тема любви – супружеской, родительской, родственной и конечно, Божественной. Возвышенный пафос оперы подчеркивает критик газеты «Империя» (публикация от 23 марта 1809): «Опера <...> несколько лишена действия; зато она богата картинками для глаз, чувствами для сердца, мыслями для ума. Сцена, в которой ангел приходит, чтобы принести Адаму смертный приговор, сцена, когда Каин проклинает своего отца, раскаяние убийцы Авеля, смерть первого из людей в присутствии его многочисленной семьи, которой он дает свое благословение, носит тот трогательный, величественный, религиозный характер, которым проникнута живопись этого золотого века мира» [21. С. 55]

Следует отметить, что авторы оперы не стали ограничиваться сюжетными рамками драмы Ф.Г. Клопштока и досочинили к ней эпилог, который получил название «Рай Адама». Именно в этом эпизоде впервые на главной парижской сцене появляется сатана⁸ вместе со свитой демонов. Через введение в драму этих персонажей в опере акцентируется ключевая идея библейского повествования – тема вечной борьбы

⁸ Сатана отсутствует в драме Ф.Г. Клопштока. Вероятно, идея введения этого образа в оперу взята из «Затерянного рая» Дж. Мильтона.

Добра и зла за душу человека (по задумке композитора и либреттиста, сатана стремится украсть душу Адама). Это повлекло изменение жанрового обозначения оперы, которое стало звучать как «религиозно-лирическая трагедия в трех действиях, за которой следуют “Небеса”» [22. С. 119].

Данный эпилог был введен авторами оперы не случайно, на что неоднократно указывал сам композитор, подчеркивая «национальные интересы» своего произведения, написанного во «славу Императора» [23]. А реализована эта идея следующим образом: в предсмертной агонии Адаму является видение от Бога, в котором он описывает пришествие императора как спасителя всего человечества. То есть в эпилоге речь идет «о прославлении человека, которому уготовано великое будущее, наряду с другими обязанностями, служением общественному благу и уничтожением врагов государства» [21. С. 55].

Опера «Смерть Авеля» Р. Крейцера была написана на либретто французского драматурга и критика Ф.-Б. Хоффмана. Либретто основано на библейской истории (Бытие 4:1–16), поэме швейцарского поэта С. Гесснера «Смерть Авеля» (1758), а также отдельных сценах из «Потерянного рая» Дж. Мильтона (1667–1674). Впервые она была исполнена в трехактной версии в Парижской опере 23 марта 1810 года под названием «Авель». Новая редакция оперы в двух актах прозвучала в 1823 году. Из первоначальной версии был исключен II акт (сцены в аду), который подвергся резкой критике из-за однообразия.

Следует отметить, что оперы «Смерть Адама» и «Смерть Авеля» сюжетно близки, что стало в свое время причиной конфликта между их создателями. Ф.-Б. Хоффман обвинил авторов «Смерти Адама» в плагиате: он утверждал, что либретто им было создано еще в 1794 году, а спустя несколько лет было показано его коллеге, композитору Ж.-Ф. Лесюэру. По мнению Ф.-Б. Хоффмана, Ж.-Ф. Лесюэр и Н.Ф. Гийяр заимствовали идею из финала его либретто – сцену с разверзающимися небесами и восхождением главного героя к Богу. В результате идея Ф.-Б. Хоффмана утратила новизну, и опера с трудом была допущена к постановке.

Трактовка библейского сюжета в «Смерти Авеля» изобилует вольностями. Здесь также представлены персонажи двух миров: земного – Каин, Авель, Адам, Ева, жена Каина Меала, дети Каина и Авеля, и неземного – ангелы, демоны, сатана. Однако, в отличие от «Смерти Адама», сатана в опере является активным участником действия на протяжении всей драмы. Так, его скрытый голос звучит в сцене воссоединения Каина и Авеля: «В то время как два брата-врага клянутся друг другу в нерушимом мире, внезапно возникает подземный голос, нарушающий эту прекрасную гармонию: “Мир! Никогда! Нет, никогда”. Это голос сатаны» [17. С. 51]. В сцене сна Каина сатана насылает ему видения о будущем, где его дети страдают, а дети Авеля живут счастливо. Проснувшись в ярости, Каин убивает пришедшего Авеля дубиной, сделанной сатаной в аду. Завершается опера признанием Каина в преступлении и его бегством вместе с семьей в горы, в то время как хор ангелов возвещает о вознесении Авеля на небеса.

В опере Р. Крейцера, посвященной истории первого убийства на земле, еще более усилена ключевая идея Священного Писания, связанная с выбором человека между Добром и злом, Богом и дьяволом. Наряду с подчеркнутой темой греховности человеческой природы и подверженности порокам (гнев, зависть), авторы вводят тему искушения, которая персонифицируется через образ сатаны, и тему вечного покаяния за совершенное преступление. Несмотря на то, что главным героем оперы является Авель, о чем можно судить по наличию его имени в названии произведения, все же в центр драмы поставлена судьба братоубийцы Каина, его преступление, терзания и раскаяние. Это позволяет говорить о предвосхищении Р. Крейцером, с одной стороны, фаустианской темы, получившей масштабное воплощение в романтическую эпоху, с другой – принципов лирической оперы с ее концентрацией на трагедии личности.

Опера «Клятва Иеффая» Дж. Мейербера была впервые поставлена 23 декабря 1812 года в Мюнхенской придворной опере. Основой сюжета стали события из книги Судей (гл. 11). Здесь герой ветхозаветного повествования – сын блудницы воин Иеффай, изгнанный из своей семьи и спустя несколько лет возглавивший борьбу израильского народа против аммонитян. Обращаясь к Богу с мольбой о победе, он обещает «вознести на всеожжение» все то, что выйдет ему навстречу по возвращении домой. Встретить отца выходит дочь Сулима, которую, согласно клятве, Иеффай теперь должен принести в жертву. Однако, в отличие от библейской истории, в опере девушка не погибает – Господь дарует ей жизнь. Еще одной вольностью в сочинении Дж. Мейербера является введение в сюжет любовно-лирической линии. В произведении возникает любовный треугольник – молодой воин Асмавет и вождь Абдон влюблены в Сулиму.

Опера имеет жанровое обозначение «серьезная опера в трех действиях с балетом», хотя по форме является зингшпилем, поскольку содержит многочисленные устные диалоги. Роль балетных сцен в опере велика – они присутствуют в каждой акте, связывая действенные эпизоды. Это танцы Сулимы с друзьями в I действии, суровые воинские и праздничные женские танцы во II действии и аскетичные церемониальные перед храмом в III действии.

Большое внимание композитор уделяет развитию образов главных героев и, в частности, Иеффая, наделяя его глубокими, противоречивыми чувствами. Он показан, с одной стороны, как счастливый отец, с другой – как страдающий изгнанный человек, вынужденный во имя Бога убить свое дитя. Через образ Сулимы Дж. Мейербер обращается к важнейшим темам, которые получают воплощение в музыкальных драмах многих западноевропейских и отечественных композиторов романтической эпохи, – это предопределенность судьбы Божьей Волей и христианская жертвенность.

Завершая краткий экскурс в историю французской оперы на сюжеты Священного Писания, отметим ее важнейшую особенность – концентрацию на эмоциональных состояниях главных героев и их личностных драмах. Это особенно очевидно при сравнении с «библейскими» операми итальянской композиторской школы. В основе музыкальных драм Дж. Россини «Моисей в Египте», «Кир в Вавилоне», Г. Доницетти «Потоп», Дж. Верди «Набукко» лежат масштабные историко-библейские события, в которых судьба Человечества определяется Богом; «встроенные» в них лирико-романтические коллизии являются второстепенными, производными от глобального религиозного конфликта. Тогда как в операх Э. Мегюля, Ж.-Ф. Лесюэра, Р. Крейцера и Дж. Мейербера изначально избираются более «камерные» сюжеты. В них религиозная и лирическая трагедия раскрывается через судьбы отдельных личностей, их грехи и страдания. Это, безусловно, предвосхищает появление жанра французской лирической оперы с ее нацеленностью на раскрытие глубоких духовных противоречий.

В заключение отметим, что рассмотренные в работе произведения сыграли важнейшую роль в дальнейшей судьбе оперного жанра. С одной стороны, этот «цикл» ветхозаветных опер сформировал некий импульс для последующего развития и воплощения религиозной тематики во французском музыкальном театре XIX века. Оперных сочинений на сюжеты Ветхого Завета в этот период было создано не так много, и самым выдающимся образцом из них является «Самсон и Далила» (1876) К. Сен-Санса, а вот христианская тема получила многогранное претворение. Ярчайшим тому примером являются произведения Ж. Массне, Ф. Галеви и Дж. Мейербера, воплотившие не только глубокие религиозно-философские концепции, но и развернувшие целую галерею образов с присущими им высокими христианскими ценностями – любовью, состраданием, жертвенностью, чистотой сердца и верностью долгу.

Литература

1. Жесткова О.В. Французская большая опера как художественно-эстетическое и социально-политическое явление (1820–1830-е годы): дис. ... д-ра искусствоведения. Казань, 2017. 700 с.
2. Жесткова О.В. Творчество Дж. Мейербера и развитие французской «большой» оперы: дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2004. 258 с.
3. Калошина Г.Е. Христианская тематика и проблемы жанровой эволюции французской оперы и оратории: от истоков к XX веку // Музыкальная культура христианского мира: материалы Международной научной конференции, Ростов-на-Дону, 17–21 апреля 2000 года. Ростов н/Д: Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова, 2001. С. 297–316.
4. Азарова В.В. Античность во французской опере 1890–1900-х годов. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2011. 472 с.
5. Азарова В.В. Интерпретация идей христианства в операх и ораториях французских композиторов XIX–XX веков. «Французская музыкальная драма» В. д’Энди // *Philharmonica. International Music Journal*. 2014. № 1. С. 80–97.
6. Mosse G.L. The culture of Western Europe: the nineteenth and twentieth centuries. Boulder: Westview Press, 1988. 430 p.
7. Кассирер Э. Философия Просвещения. М.: РОССПЭН, 2004. 400 с.
8. Метель О.В. Проблема происхождения христианства во французской историографии: формирование научного подхода: автореф. дис. ... канд. ист. наук. Томск, 2013. 22 с.
9. Price R. The Church and the State in France, 1789–1870. «Fear of God is the basis of social order». London; New York: Palgrave Macmillan, 2017. 341 p.
10. James B. The musical world of Marie-Antoinette: opera and ballet in 18th century Paris and Versailles. Jefferson: McFarland & Company, 2021. 266 p.
11. Josephs H. Opera during the Revolution: Lyric Drama in a Political Theater // *The French Review*. 1989. Vol. 62, №6. P. 975–984.
12. Darlow M. Staging the French Revolution: cultural politics and the Paris Opera, 1789–1794. Oxford: Oxford University Press, 2012. 421 p.
13. Thompson J.M. The French revolution. New York: Oxford university press, 1945. 591 p.
14. Bloechl O.A. Opera and the political imaginary in old regime France. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2017. 286 p.
15. Hunt L. A. Politics, culture, and class in the French Revolution. Berkeley; Los Angeles: University of California Press. 2004. 251 p.
16. Pranchire J.-Y. L’*autorité contre les lumières: la philosophie de Joseph de Maistre*. Genève: Librairie Droz, 2004. 472 p.
17. Chaillou D. Le fantastique a l’Opéra de Paris sous Napoléon Ier // reutzer R. La mort d’Abel. San Lorenzo de el Escorial; Venezia: Ediciones Singulares; Palazzetto Bru Zane, 2012. P. 44–52.
18. Кротов А.А. Наполеон Бонапарт и религия // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 1: Богословие. Философия. Религиоведение. 2020. № 92. С. 59–75.
19. Letellier R.I. The Bible in Music. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2017. 579 p.
20. Meyer S.C. Carl Maria von Weber and the Search for a German Opera. Bloomington: Indiana University Press, 2003. 253 p.
21. Champonnois C. Le Mîlange Du Sacrî Et Du Profane Dans Les Livrets De Tragîdies Lyriques Du Librettiste Nicolas-Franzois Guillard (1752–1814) // *Qurtes Littîraires*. 2013. № 3. P. 48–57. DOI: 10.31743/QL.4604.

22. Lamy F. Jean-François Le Sueur, 1760-1837: Essai de contribution l'histoire de la musique française. Paris: Fischbacher, 1912. 152 p.

23. Chaillou D. Napoléon et l'opéra, la politique sur la scène (1810–1815). Paris: Fayard, 2004. 543 p.

Operas on Biblical Subjects in the Musical Theater of France during the Consulate and the First Empire

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2023, 4 (91), 55–65.

DOI: 10.24412/2070-075X-2023-4-55-65

Olesya S. Mikhaylova, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: argentum-ol@mail.ru

Keywords: French opera, revolution, Holy Scripture, biblical plot, biblical historicism, Napoleon Bonaparte.

The article highlights the history of the revival of opera based on the biblical plot in the French musical theater of the early 19th century. Special attention is paid to the socio-political context of the period of the Great Bourgeois Revolution (1789–1799), which plunged the country into atheistic views. Thus, the author examines the reasons that provoked the persecution of Christianity and the prohibition of worship, identifies the factors that contributed to the formation of the so-called “religion of patriotism”, highlights the repertoire of the opera house, reflecting the revolutionary aspirations of that time. The author analyzes the activities of Napoleon Bonaparte related to the restoration of Catholicism in official rights. The work notes that the signing of the Concordat contributed to the active support of Napoleon and giving him a special status – church leaders saw the consul and the emperor as a messenger of God sent to save France from “wickedness”. The author also reveals Napoleon’s attitude to the staging of the plots of the Holy Scriptures in the opera house. The article provides an overview of opera compositions on biblical themes created during the reign of Napoleon – these are the operas “Joseph in Egypt” by E. Megulya, “The Death of Adam” by J. Lesueur, “The Death of Abel” by R. Kreutzer and “The Oath of Jephthah” by J. Meyerbeer. The author provides information about the premiere staging of works, analyzes the interpretation of Old Testament plots and the genre designation of operas used by the author. In conclusion, conclusions are drawn about the features of these works and their anticipation of the principles of lyrical opera.

The research was funded by Russian Science Foundation. Project number 22-28-00551 “Biblical Historicism in Western European and Russian Opera of the 19th Century”.

References

1. Zhestkova, O.V. (2017) *Frantsuzskaya bol'shaya opera kak khudozhestvenno-esteticheskoe i sotsial'no-politicheskoe yavlenie (1820–1830-e gody)* [French Grand Opera as an artistic, aesthetic and socio-political phenomenon (1820s–1830s)]. Art History Cand. Diss. Kazan.

2. Zhestkova, O.V. (2004) *Tvorchestvo Dzh. Meyerbera i razvitie frantsuzskoy “bol'shoy” opery*: [Creativity of J. Meyerbeer and the development of the French “grand” opera]. Art History Dr. Diss.

3. Kaloshina, G.E. (2001) *Khristianskaya tematika i problemy zhanrovoy evolyutsii frantsuzskoy opery i oratorii: ot istokov k XX veku* [Christian themes and problems of genre evolution of French opera and oratorio: from the origins to the XX century]. In: *Muzykal'naya kul'tura khristianskogo mira* [Musical Culture of the Christian World]. Proc. of the International Conference. Rostov-on-Don. pp. 297–316.

4. Azarova, V.V. (2011) *Antichnost' vo frantsuzskoy opere 1890–1900-kh godov* [Antiquity in French opera of the 1890s–1900s.] Saarbrücken: Lambert Academic Publishing.
5. Azarova, V.V. (2014) Interpretatsiya idey khristianstva v operakh i oratoriyakh frantsuzskikh kompozitorov XIX–XX vekov. “Frantsuzskaya muzykal'naya drama” V. d'Endi [Interpretation of the ideas of Christianity in operas and oratorios of French composers of the 19th–20th centuries. “French Musical Drama” by V. d'Endi]. *PHILHARMONICA. International Music Journal*. 1. pp. 80–97.
6. Mosse, G.L. (1988) *The culture of Western Europe: the nineteenth and twentieth centuries*. Boulder: Westview Press.
7. Kassirer, E. (2004) *Filosofiya Prosveshcheniya* [Philosophy of Enlightenment]. Moscow: ROSSPEN.
8. Metel, O.V. (2013) *Problema proiskhozhdeniya khristianstva vo frantsuzskoy istoriografii: formirovanie nauchnogo podkhoda* [The problem of the origin of Christianity in French historiography: the formation of a scientific approach]. Abstract of History Cand. Diss. Tomsk.
9. Price, R. (2017) *The Church and the State in France, 1789–1870. “Fear of God is the basis of social order”*. London; New York: Palgrave Macmillan.
10. James, B. (2021) *The musical world of Marie-Antoinette: opera and ballet in 18th century Paris and Versailles*. Jefferson: McFarland & Company.
11. Josephs, H. (1989) Opera during the Revolution: Lyric Drama in a Political Theater. *The French Review*. 62(6). pp. 975–984.
12. Darlow, M. (2012) *Staging the French Revolution: cultural politics and the Paris Opera, 1789–1794*. Oxford: Oxford University Press.
13. Thompson, J.M. (1945) *The French revolution*. New York: Oxford university press.
14. Bloechl, O.A. (2017) *Opera and the political imaginary in old regime France*. Chicago; London: The University of Chicago Press.
15. Hunt, L.A. (2004) *Politics, culture, and class in the French Revolution*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press.
16. Pranchère J.-Y. (2004) *L'autorité contre les lumières: la philosophie de Joseph de Maistre*. Genève: Librairie Droz.
17. Chaillou, D. (2012) Le fantastique à l'Opéra de Paris sous Napoléon Ier. In: Kreutzer R. *La mort d'Abel*. San Lorenzo de el Escorial; Venezia: Ediciones Singulares; Palazzetto Bru Zane.
18. Krotov, A. A. (2020) Napoleon Bonapart i religiya [Napoleon Bonaparte and religion]. *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriya 1: Bogoslovie. Filosofiya. Religiovedenie – Bulletin of the Orthodox St. Tikhon's University for the Humanities. Series 1: Theology. Philosophy. Religious studies*. 92. pp. 59–75.
19. Letellier, R.I. (2017) *The Bible in Music*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
20. Meyer, S.C. (2003) *Carl Maria von Weber and the Search for a German Opera*. Bloomington: Indiana University Press.
21. Champonnois, C. (2013) Le Mélange Du Sacré Et Du Profane Dans Les Livrets De Tragédies Lyriques Du Librettiste Nicolas-François Guillard (1752–1814). *Quêtes Littéraires*. 3. pp. 48–57.
22. Lamy, F. (1912) *Jean-François Le Sueur, 1760–1837: Essai de contribution l'histoire de la musique française*. Paris: Fischbacher.
23. Chaillou, D. (2004) *Napoléon et l'opéra, la politique sur la scène (1810–1815)*. Paris: Fayard.