

2. 张广文. 玉器史话. Чжан Гуанвэня. История нефрита / Гуанвэня Чжан. – Пекин : Издательство «Запретный город», 1989. – 114 с.

3. 杨伯达. 中国玉文化从论. Ян Бода. Из теории нефритовой культуры Китая / Бода Ян. – Пекин : Издательство «Запретный город», 2002. – 360 с.

ТРАГИЧЕСКАЯ ТРАКТОВКА ОБРАЗА ОГНЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Чжао Бо,

*соискатель ученой степени кандидата наук
учреждения образования «Белорусский государственный университет
культуры и искусств»*

В музыке огонь является одним из часто встречающихся и многозначных образов. В драматургии многих произведений музыкально-театральных жанров образы огня играют весьма значительную роль. На фоне грозных картин пожаров разворачиваются драматические коллизии опер Ж. Бизе (финальная картина «Искателей жемчуга»), А. Бородина (конец 1-го действия «Князя Игоря»), С. Прокофьева (11-я картина «Войны и мира»). Колдовское пламя освещает таинственные и фантастические сцены языческих обрядов, связанных с ворожбой, гаданиями, заклинаниями (2-е действие оперы «Вольный стрелок» К. М. Вебера, 4-е действие оперы «Сервилия» Н. Римского-Корсакова, балет «Любовь-волшебница» М. де Фальи). Романтическое настроение создают костры цыганского табора (интродукция «Алеко» С. Рахманинова, 2-я картина «Трубадура» Дж. Верди, пролог оперы «Цыган» Л. Клиничева). Жертвенный костер пылает в операх В. Беллини (финал «Нормы»), Р. Вагнера (финальная картина «Гибели богов»). Глубокими трагическими тонами окрашиваются сцены смерти на костре в операх П. Чайковского («Орлеанская дева»), Н. Каретникова («Тиль Уленшпигель»), С. Кортеса («Джордано Бруно»).

С казнями через сожжение связаны самые мрачные страницы человеческой истории. В эпоху Средневековья огонь был орудием невежественного фанатизма: безжалостное пламя костров поглотило тысячи невинных жертв. Так называемая «святейшая инквизиция», неустанно преследовала инакомыслящих – еретиков и сгубила множество умных и талантливых людей, опередивших свое время. В разные годы на костре сожгли выдающегося итальянского ученого Джордано Бруно, чешского патриота и реформатора Яна Гуса, французскую национальную героиню Жанну д'Арк и последнего великого магистра ордена тамплиеров

Жака де Молэ. В той же Франции несправедливые судьи из Огненной палаты жгли кальвинистов; в Америке жестокие испанские конкистадоры – индейцев, осмелившихся подняться против захватчиков свое слабое оружие; в России никонианцы отправили на костер пламенного защитника старой веры, главу раскола, протопопа Аввакума и его приверженцев.

Сцены казни через сожжение являются кульминацией оперы П. Чайковского «Орлеанская дева» (1881), оратории А. Онеггера «Жанна д'Арк на костре» (1935). Сцена казни Жанны у П. Чайковского представляет собой трагический финал оперы и занимает всю вторую картину четвертого действия. Сцена решена композитором в трагических тонах: ламентозные интонации, жанр траурного шествия, тональность d-moll. Образ разгорающегося костра передан в музыке переливами эллиптических гармоний и устремленными ввысь, подобно языкам пламени, короткими вихревыми пассажами, создающими «музыкальную картину мистического очистительного огня. Музыкальный образ пламени отделяет героиню, “возносящуюся” в “обитель светлую господню” от земного мира, сострадающего ей» [2, с. 19]. Сожжение Жанны на костре воплощает не смертные муки и отчаяние, но победу духа и освобождение от мучений: «Открылось небо, кончено страданье!» – поет Жанна и умирает.

Сквозную сюжетную функцию выполняет образ костра в драматической оратории А. Онеггера «Жанна д'Арк на костре» на стихи П. Клоделя. Написанная накануне Второй мировой войны, оратория воспевала образ народной героини Франции и посвящалась 500-летию ее освободительного подвига. Произведение было задумано композитором как грандиозная фреска, мистерия и массовое представление в духе празднеств Великой Французской революции. Текст оратории написан ритмизованной прозой, воспроизводящей особенности народной поэзии с включением средневековой латыни.

Оратория состояла из одиннадцати сцен с прологом и была предназначена для чтецов, солистов, мужского, смешанного, детского хоров и оркестра, включавшего в себя фортепиано и электронный инструмент «волны мартено». Одиннадцатая сцена, «Жанна д'Арк в пламени» является музыкальной и драматургической кульминацией произведения, его грандиозным финалом. Костер, по мысли П. Клоделя – вершина жизни Жанны, и с этой вершины она оценивает все события своей жизни и свою миссию, приведшую ее на этот костер. Место костра в постановках оратории всегда становилось центром сценического пространства.

Сочинение А. Онеггера и П. Клоделя было рассчитано не на концертное, а на сценическое воплощение – отсюда и его жанровое определение: «драматическая оратория». Именно так оратория была представлена в Минске в начале 70-х гг. XX в. В новом виде – как современная

опера – сочинение А. Онеггера было поставлено в Пермском театре оперы и балета. В 2019 г. эта постановка получила приз «Золотая маска» как лучший оперный спектакль.

Сцена огненного аутодафе есть в опере «Тиль Уленшпигель» (1965–1985) русского композитора-авангардиста Н. Каретникова. В первом действии оперы на костре инквизиции сжигают объявленного еретиком Клааса, отца Тиля, а после казни инквизиторы пытаются самого Тиля и его мать. Это сложное, наполненное религиозной мистикой и политическими аллегориями, трагическое произведение создавалось автором в течении двух десятилетий, с 1965 по 1985 гг. Но поставить его в то время в СССР было невозможно. Первая постановка была осуществлена в Германии лишь в 1993 г., за год до смерти композитора.

Важнейшую смысловую функцию имеет образ пылающего костра в опере-притче белорусского композитора С. Кортеса «Джордано Бруно» (1977): «Светили человечеству в ночи на всем пути из глубины веков горящие костры еретиков» (хор из пролога оперы). По мысли исследователя оперы Ю. Караева, здесь «блуждание в ночи отождествляется с путем поиска правды, а костры еретиков представляют собой знания, позволяющие найти дорогу к истине» [1, с. 19].

На белорусской сцене отзвуки трагических костров испанской инквизиции воплотились также в балете Е. Глебова «Тиль Уленшпигель» (1974, вторая редакция – 1976). Образы балета отмечены значительной степенью обобщения, превращающего их в высокие символы человеческих достоинств (Неле, Тиль) или пороков (Филипп, Инквизитор, Рыбник), а само действие – в легендарное, приближающееся к мифу музыкально-драматическое повествование, в котором эпизод казни имеет ключевое, переломное значение. Исследователь С. Немцова-Амбарян отмечает в строении балета отчетливые признаки «страстного сюжета», последовательно движущегося от рождения героя к предательству («Предатель»), распятию на колесе и сожжению («Казнь») и к Воскресению («Бессмертие Уленшпигеля»): «пространство действия балета постепенно расширяется и, выходя за рамки конкретной страны, эпохи, приобретает вневременное звучание» [3, с. 70–71].

Сценой жертвенного костра завершается опера М. Мусоргского «Хованщина» (1872). В финале последнего, пятого действия происходит самосожжение старообрядцев-раскольников. В экстатичном состоянии раскольники поют заключительный хор: «Господи славы, гряди во славу Твою», Марфа зажигает свечью костер. И когда, пробившись сквозь лесную чащу, на поляну врываются петровские войска, они видят скит, объятый языками пламени. В пылающем скиту погибает вместе со своей паствой Досифей – образ, возникший у М. Мусоргского под впечатлением от чтения «Жития протопопа Аваакума» [4, с. 164]. Как пишет

Э. Фрид в своей монографии «Прошедшее, настоящее и будущее в “Хованщине” Мусоргского», самосожжение раскольников «было не следствием каких-то мистических верований и устремлений, а лишь средством последней, отчаянной обороны против наступающей силы. Так трактует его и Мусоргский» [4, с. 118].

1. *Караев, Ю.* Роль хорового начала в драматургии оперы-притчи «Джордано Бруно» С. Кортеса / Ю. Караев // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. Серия 6. Вопросы современного музыкознания в исследованиях молодых ученых. – Вып. 21. – Минск : БГАМ, 2009. – С. 19–26.

2. *Макарова, А. Л.* Мистериальные прообразы в оперном творчестве Чайковского : автореф. дис. ... канд. искусствовед : 17.00.02 / А. Л. Макарова ; Уральск. гос. конс. им. М. П. Мусоргского. – Екатеринбург, 2017. – 28 с.

3. *Немцова-Амбарян, С. Н.* «Фламандская библия» Ш. де Костера – Е. Глебова – В. Елизарьева (к 85-летию со дня рождения Е. Глебова / С. Н. Немцова-Амбарян // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2014. – № 25. – С. 67–72.

4. *Фрид, Э.* Прошедшее, настоящее и будущее в «Хованщине» Мусоргского / Э. Фрид. – Л. : Музыка ; Ленингр. отд., 1974. – 335 с.

ОСОБЕННОСТИ РЕЖИССЕРСКОГО ЗАМЫСЛА В СПЕКТАКЛЯХ ЖАНРА ОПЕРЕТТЫ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ БЕЛАРУСИ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

В. М. Чигилейчик,

аспирант учреждения образования

«Белорусская государственная академия искусств»

Оперетта, музыкальная комедия, а также комическая опера – жанры, характерные для музыкального театра. Как самостоятельное явление они сформировались в XIX в. на основе художественных принципов комедии дель арте, оперы-буфф, зингшпиля, водевиля, оперы-комик, эстетика которых предполагает наличие комических словесных диалогов, бытовых танцев, а также особую эксцентричную технику актерской игры. В оперетте, как ни в одном театральном жанре, осуществляется равный синтез различных видов искусств: музыки, вокала, танца, драмы. В целом представление имеет легкий, развлекательный характер. В основе опереточного произведения лежит пьеса, рождающая в свою оче-