

## ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

УДК 782.1

*В. В. Азарова*

### СЦЕНЫ ИЗ ЖИЗНИ МОНМАРТРСКОЙ БОГЕМЫ: О ГЮСТАВЕ ШАРПАНТЬЕ (1860–1956) И ЕГО ТВОРЧЕСТВЕ

#### Творческая эволюция, основные произведения композитора

Гюстав Шарпантье родился 25 июня 1860 г. в семье булочника из Дьёза (город в Лотарингии). Начало его жизненного пути совпало с решающими событиями в истории Франции: 1871 г. ознаменовался поражением Франции во франко-прусской войне, провозглашением Германской империи, падением и пленением Наполеона III, событиями Парижской коммуны. После вступления германских войск в Лотарингию семья Шарпантье покинула Дьёз и обосновалась в городе Туркоэне.

Первые занятия скрипкой и кларнетом совпали с началом активного участия будущего композитора в уличных хоровых шествиях с исполнением народных песен революционного Парижа. Работая на бумажно-прядильной фабрике, пятнадцатилетний Шарпантье вместе со своим наставником А. Лортуа организовал музыкальное хоровое общество «Серенады». После недолгого обучения в консерватории города Лилля молодой музыкант был удостоен наград по классу скрипки и по гармонии, что обеспечивало стипендию, позволившую ему в 1881 г. отправиться в Париж (он поселился в пригороде столицы, на Монмартре). В Парижской консерватории Г. Шарпантье занимался у Ж. Массне (композиция), Л. Массара (скрипка) и Э. Пессара (гармония). В те годы им были сочинены «Три прелюда» для симфонического оркестра (1885) и «Поэма» для голоса с фортепиано на стихи П. Верлена (1887–1897).

Переход к творческой зрелости ознаменовало создание кантаты «Дидона» для солистов, хора и оркестра (1887). Представленное на конкурс после двух лет обучения композиции в классе Ж. Массне, это произведение было удостоено «Римской премии», а его автор получил право трехлетнего пребывания в Италии. Успешное исполнение кантаты в концертах Колонна принесло молодому композитору известность в кругах музыкальной общественности.

Поездка Гюстава Шарпантье в Италию, на виллу Медичи, тоже принесла свои плоды. Во время путешествия по стране он познакомился с образцами итальянской на-

родной музыки. Художественные устремления того времени отражены в оркестровой сюите «Воспоминания об Италии» (1890), в картинах из жизни монмартрской богемы «Жизнь поэта» (1892) для музыкального театра, а также в эскизах к первому действию «музыкального романа» «Луиза».

К написанию партитуры оркестровой сюиты «Воспоминания об Италии» композитора привело стремление передать многообразие ритмов жизни итальянских городов, неповторимость их звуковой атмосферы. Г. Шарпантье включил в музыку характерные приемы, напоминающие игру итальянских пастухов на деревянном духовом инструменте пифферио; на этом инструменте в области Абруцци исполнялись рождественские пасторали<sup>1</sup>. Интонации и ритмы итальянского мелоса, чередуемые с отголосками военной музыки, составляют единое целое с искусными тематическими построениями Шарпантье. Этот синтез образует яркую музыкальную картину, полную движения и одушевления — «образец гениальной изобретательности и оркестровой красочности» [1, с. 144]. «Воспоминания об Италии» получили высокую оценку современников, включая ведущих композиторов современной французской музыки, взыскательных музыкальных критиков К. Дебюсси и А. Брюно [2, с. 125; 3, с. 157].

В музыкально-театральных сценах «Жизнь поэта» (1892) Гюстав Шарпантье запечатлел характерные особенности поведения части современной «мятущейся молодежи», обитающей в парижском предместье. Развернутый комментарий к музыке «драматической симфонии» Г. Шарпантье дал А. Брюно [3, с. 157–158]. Музыкальный материал этого произведения был позднее включен композитором в оперу «Жюльен, или Жизнь поэта» (1913).

Композитор сознательно стремился воплотить в этом произведении символически обобщенный музыкально-поэтический образ, раскрывающий процесс творческого созидания художника, то есть показать движение, развитие основных идей сочинения. Сложность разрешения поставленной задачи состояла в необходимости точного показа процесса появления современного произведения для музыкального театра. Согласно замыслу Шарпантье, новая опера соединила разнородные, противоречивые элементы композиции в единое художественное целое.

Артистическая судьба поэта и композитора Жюльена, жителя Монмартра, неотделима от художественной атмосферы монмартрской богемы. Исторически укоренившееся в жизни Монмартра существование богемы было тесно связано с политическими и социальными интересами французского народа. Художник Жюльен показывает в сочиняемой им новой опере не только внешнюю сторону жизни современного человека, но и ее «изнанку»; подобную художественную позицию героя подсказали Г. Шарпантье факты его личного участия в событиях изменяющейся реальной действительности 1880–1900-х годов.

Внешняя стабильность общественного и государственно-исторического положения Франции в середине 1880-х годов проявлялась в том, что гражданская ответственность и патриотический долг признавались высшими общественными и моральными ценностями. Третья республика оценивала материальную и духовную жизнь с позиций равновесия между интересами личности и ее самовыражения и интересами общества. Однако за официальным «фасадом» Третьей республики к началу 1890-х годов открывалась неприглядная «изнанка» жизни. Во Франции десятилетиями не прекращались

<sup>1</sup> Пифферио (пиффаро) — деревянный духовой инструмент с двойной тростью, итальянская разновидность шалмея. Инструмент обладает высоким пронзительным голосом. В Западной Европе пифферио был распространен с XIII по XVII в.; в Италии доныне бытует высокий шалмей пифферио.

политические конфликты между монархистско-клерикальными кругами и военными министерствами с одной стороны и демократическими силами — с другой. Демонстрации и политические стачки рабочих и служащих были направлены против правящих кругов. Политическая нестабильность, коррупция в среде высших правительственных чинов, несправедливость судебных процессов являлись очевидными признаками государственного кризиса. Эти негативные стороны со всей очевидностью проявились в «деле Дрейфуса» (1894–1899), вокруг которого поднялась ожесточенная борьба различных сил французской общественности — дрейфусаров и антидрейфусаров. Усиление политического противостояния отдельных партий и общественных группировок произошло после публикации в газете «Аврора» открытого письма-памфлета выдающегося писателя Э. Золя президенту Французской республики Феликсу Форю (1898), озаглавленного «J'accuse» («Я обвиняю!»).

В бурной атмосфере современной политической жизни сформировались демократические убеждения Гюстава Шарпантье, его система эстетических взглядов. О важности в этой художественной системе социальных аспектов свидетельствует сочинение Шарпантье песен «Красное ночное бдение», «Дорожная песня», «Застольная товарищей». Ж.-Ж. Продомм связывал сочинение этих песен с общественными проявлениями «стихийного социализма Монмартрского холма» [4]. Композитор верил, что гуманистические идеалы Великой французской революции, как и глубокие общественные идеи республиканской демократии, могут и должны стать достоянием современной художественной жизни и искусства, прежде всего национального музыкального театра.

Г. Шарпантье призывал современных работниц и рабочих Парижа играть главную роль как в национальных празднествах французского народа, так и на театральной сцене. Прямым продолжением композиторского труда Шарпантье стали его действия по организации и проведению уличных празднеств — массовых шествий с пением и оркестровой музыкой. Воодушевленный идеей укрепления чувства патриотизма у соотечественников Г. Шарпантье возглавил музыкальные демонстрации на Монмартре и в Люксембургском саду, перед памятником Ватто.

В начале 1894 г. композитор работал над сочинением «Музыкального апофеоза» в шести частях для народных празднеств в городе Лилле: было задумано провести театрализованное представление «Коронование Музы» также и в Париже, на площади Ратуши. Исполнение этого произведения состоялось при поддержке со стороны городских властей. Общественно-воспитательная деятельность Шарпантье получила всенародное признание, его инициативы приветствовала вся парижская пресса. В еженедельнике *Musique d'hier et de demain* появилась статья А. Брюно «Муза Парижа и ее поэт», в которой давалась высокая оценка музыкальной деятельности Шарпантье; благожелательные отзывы содержались и в заметках взыскательных музыкальных критиков К. Дебюсси и П. Дюка [3].

В 1895–1896 годы композитор завершил «Обманчивые впечатления», цикл на стихи П. Верлена для солирующего тенора, хора и оркестра; «Серенаду Ватто» для голоса с оркестром (слова А. Телье); «Поэмы с пением» для голоса с фортепиано и для голоса с оркестром на стихи П. Верлена, К. Моклера, Э. Блемона, Ж. Ванора; «Цветы зла» для голоса с оркестром на стихи Ш. Бодлера. Исполнение «Поэм с пением» в театре «Шатле» (1894) вызвало бурное общественное возмущение, поскольку в тексте этого произведения были обнаружены отголоски идей анархизма, подвергаемых суровой общественной критике.

С 1893 г. композитор активно работал над сочинением «оперы-романа» «Луиза»; к 1896 г. он, вероятно, завершил первоначальный вариант партитуры [4, р. 10–11]. В то время Шарпантье прибегал к советам молодых писателей и поэтов, склонявшихся к натурализму либо к символизму. Как и этих писателей, Шарпантье привлекали современные сюжеты и образы артистического мира А. Мюрже, Э. Золя, А. Доде, Гонкуров, П. Бурже.

Проявляя профессиональный интерес к художественным поискам драматического искусства, Гюстав Шарпантье часто посещал «Свободный Театр» Андре Антуана, «Театр творчества» Орельена-Мари Люнье-По и Камиля Моклера, основанный в Париже 1893 г. Репертуар этого театра включал разнообразные по эстетическим ориентациям произведения современных авторов: Анри Батая, Анри де Ренье, Альфреда Жарри; в оформлении декораций принимали участие известные в Париже художники Морис Дени, Пьер Боннар и Эдуар Вюйяр.

В постановках пьес великого норвежского драматурга Г. Ибсена («Дикая утка», «Враг народа») Шарпантье обнаружил новые приемы включения символистских элементов в тексты глубокого реалистического содержания. В начале 1890-х годов композитор также пришел к идее соединения драматургических принципов натурализма, символизма и реализма; названная идея была плодотворно реализована им в новой концепции «оперы-романа» «Луиза».

Композитор избрал актуальную для современной драмы тему разрушения гармонии семейных отношений. Начало повествования относится к 1885 г. В произведении показаны события повседневной семейной жизни рабочего-плотника, его жены и дочери-модистки, живущих в парижском пригороде. Сюжетный конфликт вырастает из противоречий между родителями и Луизой, стремящейся к свободной любви и счастьем в Париже. Луиза бросает работу на швейной фабрике и убегает из дома с Жюльеном, своим возлюбленным. Бурный поток жизни в Париже, счастье свободной любви к поэту и музыканту Жюльену всецело поглощают Луизу, заставляя ее пренебречь «эгоистичной» любовью родителей. Самостоятельные действия Луизы вызвали страдания и болезнь отца, несчастье матери. Неизбежное раскаяние Луизы в своем поступке ничего не изменило в навсегда разрушенном жизненном укладе семьи. Р. Роллан в письме к Г. Шарпантье отметил ценность художественного замысла этого произведения, стремление автора следовать традиции психологического реализма — воплотить «глубокую трагедию, которая содержится в самой простой, повседневной жизни» [5, р. 202].

В конце 1890-х годов Шарпантье выступил с идеями создания Благотворительных обществ по распространению бесплатных театральных билетов для работниц Парижа; он также объявил о проекте бесплатной народной школы музыки и танцев.

Творчество Шарпантье достигло кульминации в начале 1900-х годов. Социальные сдвиги, существенно преобразовавшие быт и реалии повседневной жизни, повлекли за собой трансформации в культурном пространстве Франции. Изменения происходили, в частности, внутри натуралистического направления, развиваемого литературными последователями Э. Золя. Новые смысловые аспекты, возникшие в атмосфере Belle époque, послужили импульсами к переосмыслению композитором художественной концепции «оперы-романа». Это привело к пересочинению произведения и написанию окончательного варианта литературного текста «Луизы».

Г. Шарпантье продолжил развитие литературно-исторической традиции жанра психологического романа («Человеческая комедия» О. де Бальзака и «Ругон Маккары»

Э. Золя, созданные в русле критического реализма и натурализма и раскрывающие перипетии судьбы целых семейств, а также отдельные истории их представителей).

В «музыкальном романе» «Луиза» Шарпантье запечатлел актуальную тенденцию социально и этически значимого поведения нового поколения современников — молодежи, которая сформировала особое, волнующее воображение представление о свободной жизни в Париже. Это представление получило название «парижская открытость». Возникшее в художественной атмосфере Монмартра названное выражение распространилось и утвердилось в среде молодежи, декларирующей свободу действий, предпочтение свободных форм любви нерасторжимым узам брака. Все волнующие помыслы молодых людей о свободной жизни концентрировались вокруг Парижа, к которому тянулись не только жизнь его пригородов и провинций Франции, но и вся современная жизнь. В Париж устремляются и герои Шарпантье — модистка Луиза и художник Жюльен; своим поступком они утверждали право на свободу жизненного выбора. Подобный шаг в начале 1900-х годов был сопряжен с реальными опасностями, причины которых содержались в известных всем событиях политической жизни общества. В разных регионах Франции произошла серия покушений на жизнь государственных деятелей и частных лиц; правительственными войсками жестоко подавлялись многодневные стачки и забастовки рабочих. В обществе опасались проявлений анархизма и социализма.

События напряженной общественной жизни в произведении Шарпантье не являлись традиционным условно-декоративным оперным «фоном» для рельефного показа истории любви главных героев. В «музыкальном романе» эти события составили подлинно реалистическую основу содержания «Луизы».

После шумного успеха «Луизы» композитор объявил о проекте нового музыкально-театрального произведения — Народной эпопеи в трех вечерах: «Любовь в предмете», «Комедиантка», «Трагическая актриса»; эта трилогия не была написана.

Творческую эволюцию Гюстава Шарпантье завершает Кантата «К 100-летию В. Гюго» для солистов, хора и оркестра (1902). В музыке Кантаты, как и во всех предыдущих произведениях композитора, наиболее впечатляющим является волнующее чувство романтической приподнятости. Особым стимулом для вдохновения Шарпантье послужила идея В. Гюго о социальном, демократическом служении поэта. Этот принцип композитор более всего ценил в искусстве В. Гюго. Мысль Гюго о том, что лира поэта должна быть посвящена народу, была созвучна убеждениям автора «Луизы».

В октябре 1912 г. Шарпантье был избран членом Французского Института (вместо оставившего этот пост Ж. Массне). Много путешествовавший по Европе Шарпантье уже не сочинял новых произведений.

Забываясь о развитии и процветании своих социально-культурных и педагогических начинаний, Шарпантье основал народную консерваторию, которая получила название Института Мими Пенсон. Молодым парижским работницам было предоставлено право выступлений на сцене народной консерватории. С 1902 г. по настоянию композитора в этом учреждении проводились бесплатные уроки музыки и танца с целью будущего создания «Народного Театра»; этот замысел Шарпантье не получил воплощения.

Демократическая направленность, единение с прогрессивными слоями французской общественности по-прежнему оставались определяющими принципами его искусства. Композитор умер 18 февраля 1956 г. в Париже, в возрасте 96 лет, в ореоле славы преобразователя художественной жизни Франции.

## Основные произведения композитора

### Оперы

«Жизнь поэта», «драматическая симфония» — картины из жизни монмартрской богемы, на либретто в стихах Г. Шарпантье (1892).

«Луиза», либретто Г. Шарпантье (1900).

«Жюльен, или Жизнь поэта», либретто Г. Шарпантье (1913).

Народная эпопея в трех вечерах (не завершена): «Любовь в предместье», «Комедиантка», «Трагическая актриса», либретто Г. Шарпантье.

### Для солистов, хора и оркестра

Кантата «Дидона» (1887).

Апофеоз в 6 частях для народных празднеств «Коронование Музы» на слова Г. Шарпантье (1898).

Кантата «К 100-летию В. Гюго» (1902).

«Обманчивые впечатления» на стихи П. Верлена (1895).

«Три прелюда», для симфонического оркестра (1885).

«Воспоминания об Италии», оркестровая сюита в 5 частях (1890).

Серенада Вагто для голоса с оркестром на слова А. Телье (1896).

### Для голоса с фортепиано

«Поэмы», также «Поэмы для пения» на слова П. Верлена, К. Моклера, Э. Блемона. Ж. Ванора (1887–1897).

«Цветы зла», слова Ш. Бодлера, для голоса с оркестром (некоторые с хором, 1895).

### Новая концепция французской оперы: «музыкальный роман» «Луиза» (1900)

Гюставу Шарпантье принадлежит почетное место среди крупнейших композиторов, творивших для французского музыкального театра на рубеже XIX–XX веков и в первой половине XX в. Шарпантье успешно сочетал композиторскую практику с прогрессивными общественно-воспитательными начинаниями; демократическая музыкально-педагогическая деятельность составила особую грань его творчества. Темы, идеи, образы произведений Шарпантье, как и его современника, представителя французского музыкального натурализма А. Брюно, были актуальными в культурном пространстве Франции 1890–1900-х годов.

В названный период в области музыкального театра со всей очевидностью проявились различия музыкально-эстетических и стилистических ориентаций французских композиторов. Эволюция жанра французской лирической оперы, ведущей начало от произведений А. Тома («Миньон», 1866; «Гамлет», 1868), Ш. Гуно («Фауст», 1859; «Мирейль», 1864; «Ромео и Джульетта», 1867), достигла вершины в творчестве Ж. Массне (1842–1912), К. Сен-Санса («Самсон и Далила», 1877), Л. Делиба («Лакме», 1883). Если в операх Ж. Массне 1890-х годов («Наваррка», «Сафо») композитором достигнут синтез элементов эстетики и музыкальных стилей позднего романтизма, реализма и натурализма, то в его поздних сочинениях («Ариадна», «Вакх», «Рим») доминируют импрессионистические элементы музыкального стиля.

В 1902 г. новые горизонты во французском музыкальном театре открыла импрессионистическая лирическая драма К. Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда» на текст одно-

именной символистской пьесы М. Метерлинка, за которой последовала импрессионистически-символистская лирическая драма П. Дюка «Ариана и Синяя Борода» (1907), также написанная по символистской пьесе М. Метерлинка («Ариана и Синяя Борода, или Бесплезное освобождение»). Названная линия французской лирической драмы получила завершение в опере «Пенелопа» Г. Форе, созданной на либретто поэта, драматурга Р. Фошуа и самого композитора (1913) [6, с. 309].

Развитие натуралистического направления во французском музыкальном театре связано с именем композитора и музыкального критика А. Брюно (1857–1934), сочинявшего оперы на прозаические либретто своего единомышленника и друга Эмиля Золя («Мечта», 1891; «Осада мельницы», 1893; «Мессидор», 1897; «Ураган», 1901). Стилистически и с точки зрения выбора сюжетов искусство А. Брюно близко манифестам итальянского веризма<sup>2</sup>. Руслó натуралистического направления во французском искусстве расширилось после выхода в свет романа Э. Золя «Западня», поставленного в виде пьесы в театре «Амбигю-Комик» (1879). Возникли новые оперы Ксавье Леру («Бродяга»), Сильвио Лазари («Прокаженная»), Камиля Эрланже («Польский еврей», «Афродита»). Отдельные аспекты музыкальной драматургии перекликаются в этих операх с эстетикой итальянского оперного веризма [7]. В начале 1900-х годов, когда произведения итальянских композиторов-веристов приобрели широкую известность, к открытиям европейского музыкального театра присоединилась «Луиза» Г. Шарпантье. Новая концепция французской оперы была определена самим композитором в духе того времени: «музыкальный роман» [8].

История любви художника и работницы швейной мастерской (модистки) представлена в «Луизе» как главная линия развернутого повествования о жизни демократических общественных слоев Парижа, к которым примыкала монмартрская богема. Образ жизни богемы, особенности общественного поведения и настроений ее представителей составляли характерную приметó социальной атмосферы Парижа в период *fin du siècle*. Время бурных перемен во всех сферах жизни парижан в 1890-х — начале 1900-х годов привело к изменению статуса и функций богемы, ставшей местом сосредоточения противоречий общественной жизни, своеобразным «зазеркальем» Парижа.

В середине 1880-х годов, когда формировались мировоззрение, эстетические принципы и музыкальный стиль Г. Шарпантье, особую актуальность имели идеи республиканской демократии, а также принципы сохранения и укрепления музыкальной самобытности французской культуры. В атмосфере взаимодействия оппозиционных тенденций социальной и культурной жизни переходной эпохи композитор создавал произведения в духе передовых демократических идей своего времени. Шарпантье стремился отразить аспекты социальной и психологической жизни современного человека. Это привело к появлению новой драматургической концепции французской оперы. Музыкальный, литературный и сценический аспекты представлены композитором в «социальном измерении» [4].

«Луиза» — непревзойденная вершина творчества Шарпантье. «Музыкальный роман» принес ему мировое признание. Р. Штраус, Г. Малер, К. Сен-Санс и другие современники высоко оценили яркое музыкальное воплощение жизненной силы люб-

---

<sup>2</sup> Музыкальными манифестами итальянского оперного веризма стали «Сельская честь» П. Масканьи (1890) и «Паяцы» Р. Леонкавалло (1892). В 1897 г. во Франции Леонкавалло была написана опера «Богема», которая шла на русской сцене под названием «Жизнь латинского квартала»; его оперой «французского происхождения» также была «Заза» (1900).

ви и небывалого, подчас избыточного, ощущения радости жизни. Всеобщее внимание привлекло оригинальное музыкальное решение массовых сцен произведения, действие которого происходит в пространстве улиц и площадей Парижа, на Монмартре.

Выдающиеся исследователи французской музыки Ж. Тьерсо, Ж. Комбарье, Р. Дюмениль, известные писатели, драматурги, композиторы и музыкальные критики (К. Дебюсси, А. Брюно, Р. Роллан, К. Мендес, К. Беллег) подчеркивали тесные связи творчества Г. Шарпантье с традициями французской музыки [5, 7, 9]. В его произведениях Ж. Тьерсо находил «отзвук песен Революции» [1]. К. Дебюсси различал в музыке Шарпантье признаки романтической традиции Берлиоза, с которой Г. Шарпантье связывает тяготение к живописно-выразительному развернутому программно-литературному повествованию [2, с. 49]. Стремление исходить из французской традиции драмы — «драгоценный дар театральности» Шарпантье — высоко оценивал П. Дюка [9, р. 297]. Несомненно, Г. Шарпантье прежде всего следовал традиции музыкально-театральной школы Ж. Массне.

Отличаясь новизной, музыка Шарпантье индивидуально развивает традиции искусства Ж. Массне: сферу изысканных хроматических гармоний, мелодических фраз ариозного типа, прерываемых выразительными паузами; тяготение к прозрачности фактуры и красочному звучанию оркестра. Музыкальный язык Шарпантье изобилует новациями современного оркестрового письма. В «Луизе» композитор сопоставляет аккордово-гармонические созвучия, красочная выразительность которых обусловлена фоническими свойствами; в гармоническом письме нередко внезапные модуляции, вводящие от основной тональности в тональности далеких степеней родства.

Изложение линий мелодических голосов обусловлено вниманием композитора к естественной выразительности французской речи. Обилие выразительных эмоциональных пауз, пронизывающих всю музыкальную ткань «Луизы», является особенностью вокально-симфонического письма Шарпантье. Композитор искусно владел этим действенным приемом, почерпнутым в творчестве Массне, а также в практике символистского драматического театра (С. Малларме, М. Метерлинк). Яркое мелодическое голосоведение, изысканная техника контрапунктического соотношения голосов не всегда были индивидуальным достоянием композиторского стиля Шарпантье. В годы консерваторских занятий профессор по классу композиции обращал внимание будущего автора «Луизы» на необходимость выработки индивидуального метода сочинения: поискам неожиданных гармонических сочетаний он учил предпочитать нахождение экспрессии. «Пусть заговорит Ваш темперамент! — провозгашал Ж. Массне. — Отправляйтесь на Монмартр, повстречайтесь там с какой-нибудь красавицей, и пусть Ваше сердце говорит, о чем хочет...» [4, р. 13]. Эмоционально «открытый», декламационно-речитативный и ариозный мелодический стиль Шарпантье был результатом неустанных творческих поисков и тщательной композиторской работы. В его музыке доминирует «обаяние звуковой обольстительной плоти» (Б. Асафьев) [10, с. 260].

### **Сцены из жизни монмартрской богемы в «музыкальном романе» «Луиза»**

Следуя музыкально-эстетическим принципам реализма, позднего романтизма и символизма 1890–1900-х годов, Г. Шарпантье создал новую художественную концепцию («Луиза»), запечатлевшую социально-психологическую атмосферу Парижа

того времени. «Музыкальный роман» Шарпантье явился зеркалом образа жизни монмартрской богемы *par excellence*. Впервые отдельные стороны жизни парижской богемы были отражены Шарпантье в сочинении либретто в стихах «Жизнь поэта» (1892), созданного самим композитором. Необычным для этого музыкально-театрального произведения было жанровое определение — «драматическая симфония».

Определение «богема» получило известность благодаря драматургу Анри Мюрге (1822–1861), создавшему пьесу «Сцены из жизни богемы» (1849). Успешные постановки этой пьесы в парижском театре «Водевиль» привлекли внимание различных кругов общественности к социальной, художественной, пространственно-топографической и «декоративно-интерьерной» сторонам жизни монмартрской богемы. В 1851 г. вышел одноименный роман Мюрге в полном виде. В Предисловии к роману писатель кратко изложил историю богемы на отдельных этапах ее формирования: от возникновения до середины XIX в. [11, с. 6]. Автор назвал имена «увекоченных в хрониках богемы» французских поэтов («рапсодов»). Это Франсуа Вийон, Клеман Маро и Малерб, Матюрен, Ренье и Даламбер, Мальфилар, Жильбер и Виктор Эскусс. Мюрге отмечал: «Большая часть наших современников, гордых своею славой художника, некогда принадлежали к богеме и ныне, в славе и процветании, часто и, может быть, с сожалением вспоминают то время, когда они, бродя по зеленым долинам юности, ничего не имели, кроме отваги — добродетели молодых, и надежды — богатства бедных» [11, с. 9]. Утверждением «Богема мыслима только в Париже, и нигде более» завершается эта своеобразная энциклопедия нравов и образа жизни артиста в Париже 1850-х годов. «Богема есть этап в жизни художника, прелюдия к академическому креслу, больничной койке и савану» [11, с. 9].

Среди представителей разных слоев богемы Мюрге различал художников «неизвестной богемы», так называемых «энтузиастов», «доброжелателей Искусства» и «жителей настоящей, признанной богемы» [11]. Автор открыто выразил симпатию к тем представителям богемы, которые «заявляют о своем существовании вне официальных условностей: их имена у всех на устах, их знают в литературно-художественных кругах; они запечатали себя в своих творениях, на них существует определенный спрос» [11, с. 14]. Жизнь богемы «проклинают трусливые обыватели... эта жизнь исполнена терпения и отваги... жизнь страшная и прекрасная, со своими героями и мучениками» [11, с. 16]. Отношение Мюрге к образу жизни богемных художников (поэтов, музыкантов) преисполнено сочувствия; писатель создал обобщенный образ свободного художника — героя своего времени.

Воспроизведенные Анри Мюрге словесные эскапады героев богемы представляют собой противоречивые соединения разнородных оборотов речи: обрывки цитат из академических текстов «на латыни» сочетаются с острыми шутками и модными словечками, а поэтические метафоры — с терминами, почерпнутыми из газетных рецензий и критических «обзоров искусства». Речь «детей богемы» изобилует избитыми фразами: «официальными» выражениями радости/скорби, сожаления/восторга; она насыщена эмоциональностью, свойственной жизнеутверждающим лозунгам, патетикой страданий или любовных томлений.

В многоголосном хоре героев богемы присутствуют вместе с тем этический пафос и высокий гуманизм. Смысловые оттенки и интонации речи являются неотъемлемыми составляющими психологических характеристик героев парижской богемы. Лирико-поэтические элементы, доминирующие в литературных характеристиках героев (поэта

Рудольфа, художника Марсея), иногда перекликаются у Мюрге с деталями описаний бурной эмоциональной жизни литературных героев французского романтизма 1830-х годов, мечтавших о социальном переустройстве жизни, об изменении положения художника в мире, о его свободе.

Спустя двадцать лет, как полагал Мюрге, свободному художнику следовало подчиниться непреложному «закону необходимости», научиться своеобразному «раздвоению», то есть «...обнаружить в себе два „я“: поэта, уносимого мечтой в горные выси, где поют вдохновенные голоса, и человека — создателя своей жизни, умеющего добыть хлеба на каждый день» [11, с. 11]. Это суждение обнаруживает художественную позицию автора, чьи жизненные перипетии богемного литератора вызывали неоднозначную реакцию у современников и чья смерть — «смерть человека, растратившего все жизненные силы до сорока лет», «страшная смерть от старческой гангрены» — представляла собой «нечто библейское» [12, с. 293].

Один из основоположников французской «натуралистической школы», главой которой являлся Э. Золя, известный писатель и теоретик искусства Эдмон де Гонкур (1822–1896) в «Записках о литературной жизни» («Дневник», 1887–1896) оставил воспоминание (от 28 января 1861 г.) о последней встрече с Мюрге, произошедшей за месяц до его смерти. Э. де Гонкур воспринял кончину Анри Мюрге не только как преждевременную потерю товарища по искусству, но и как «смерть самой Богемы» [12, с. 293]. Мир, изображенный Мюрге, — это «изнурительный ночной труд, не считая кутежи, стужу и зной, безжалостные к тем, у кого нет домашнего очага, недолеченные венерические болезни; поздние ужины, после целого дня без обеда; рюмочки абсента, которыми утешаются, снеся последние пожитки в ломбард; и все, что изматывает, сжигает, губит человека...» [12, с. 293].

После смерти Мюрге сцены из жизни парижской богемы заняли особое место в произведениях французских писателей XIX–XX вв., размышлявших о современных противоречиях жизни и искусства («Ученик» П. Бурже, «Творчество» Э. Золя, «Наоборот» Ж.-К. Гюисманса, «Актриса Фостэн»<sup>3</sup> Э. де Гонкура, «Сильна как смерть» Г. де Мопассана, «Сафо» А. Доде, «Под сенью девушек в цвету» М. Пруста, «Красная лилия» А. Франса).

Различные художественные произведения, изданные в период 1880–1900-х годов, содержат противоречивые характеристики образа жизни парижской богемы. В 1884 г. в Париже имел успех новый роман А. Доде «Сафо», главная героиня которого, Фанни Легран, — «дама полусвета», в юности принадлежавшая миру богемы. Ее прозвали именем греческой поэтессы Сафо (VII в. до н.э.), так как много лет назад Фанни послужила моделью для бронзового изваяния известного парижского скульптора Каудалья. На бале-маскараде в доме Каудалья Сафо встретила Жана Госсена, молодого дворянина из Прованса, начинающего служебную карьеру дипломата, и влюбилась. Герой узнает о том, что жизнь Фанни долгие годы представляла собой цепь любовных эпизодов с преуспевающими представителями богемы, а позднее артистической элиты: поэтом Ла Гурнери, богатым инженером Дешелетом, композитором Поттером. В части романа, озаглавленной «Парижские нравы», проступают саркастические элементы повествования, дающие возможность понять негативное отношение писателя к обычаям и нравам представителей богемы. Цинизм и опустошенность главной геро-

<sup>3</sup> Включенный Э. де Гонкуром в начало романа «Актриса Фостэн» мотив романтической любви гризетки и студента словно напоминает об истории любви Рудольфа и Мими, рассказанной Мюрге [13, с. 264].

ини приводят ее избранника к мучительным попыткам обрести свободу; это вызывает сильнейшее противодействие со стороны Сафо. Развитие конфликта ведет к созданию парадоксального подобия семейного очага, узы которого держат каждого из них до тех пор, пока разрыв не становится неизбежным. Вынося беспощадный приговор образу жизни парижской богемы, А. Доде признает виновной в драме героев саму жизнь, превратившую Фанни Легран в Сафо [14].

В центре одноименной лирической оперы Ж. Массне (1897) находится мир психологических переживаний главной героини, Фанни-Сафо. В произведении Массне нарисована картина нравов эпохи *fin du siècle*. Необычна музыкальная характеристика образа богемы: шум, крики, взрывы хохота, беспорядочные возгласы, прерываемые паузами, «судорожные» реплики, обрывки разговорных фраз. Названные элементы музыкального языка близки стилю итальянского оперного веризма. Массне рельефно раскрывает мир глубоких психологических переживаний главных героев на фоне внешних проявлений беспорядочной, аморальной жизни парижской богемы. Основной идеей драматургического развития оперы «Сафо» явилось лирико-психологическое истолкование драмы любви, приводящей человека к одиночеству [15, с. 28–55].

Иное художественное видение богемы представлено в «музыкальном романе» «Луиза» Г. Шарпантье, постоянного жителя Монмартра. В музыкальном воплощении богемы (обобщенного, многогранного образа) композитор прибегает к соотношению различных эстетических аспектов, усиливая взаимодействие элементов натурализма и символизма. Автор представил монмартрскую богему как аналогию аллегорическому образу свободы, своеобразный «метафорический синоним» свободы: «дитя богемы» Луиза становится Музой Монмартра и символической Хозяйкой города Парижа.

В сценах из жизни богемы Шарпантье показал отдельные грани образа богемы во взаимодействии с различными особенностями социальной, художественной жизни Парижа, с проявлениями частной жизни горожан. В «Луизе» композитор последовательно раскрыл обширный диапазон смысловых оттенков, заключенных в характерных устойчивых выражениях, таких как «дитя свободы», «дитя богемы».

Эталоном характеристики обобщенного поэтического образа «дитя свободы» является известная песня 1833 г. «Старик-бродяга» революционного поэта-демократа П. Беранже (1780–1857). Смысловое обобщение этого произведения Беранже сосредоточено в финале: труженик-бедняк, дитя нищеты, бесстрашно обличает не столько неблагоприятные поступки отдельных «богачей», сколько неискоренимые пороки несправедливого к человеку общества. Образ свободы, созданный Беранже, овеян ореолом романтизма. Выражение «дитя свободы», сохранявшее социальную и художественную значимость во время революций 1830 и 1848 гг., продолжало жить в творчестве французских поэтов и в последующие годы.

Идеей борьбы за свободу вдохновлялись современники Парижской коммуны 1871 г. Э. Потье, Ж.-Б. Клеман, Л. Мишель. В поэзии А. Рембо развитие темы преобразований общественной жизни приводит к яркой кульминации — показу многотысячных уличных торжеств («Парижская военная песня», «Парижская оргия, или Париж заселяется вновь», «Руки Жанн-Мари», 1871) [16]. Идея борьбы с социальной несправедливостью сохраняла смысловую значимость на протяжении 1890–1900-х годов. В кругах республиканцев-демократов, социалистов и будущих коммунистов неоднократно возникал интерес к теориям утопического социализма Сен-Симона и его последователей Анфантена и Фурье, открывших новые пути развития общества.

La Belle époque привела к появлению музыкально-театральных произведений, в которых дано истолкование категорий внешней и внутренней свободы человека. В литературно-художественных кругах Франции, Бельгии, России и других европейских стран широкую известность получила пьеса М. Метерлинка «Ариана и Синяя Борода, или Бесплезное освобождение» (1905), представившая современное прочтение проблемы внутренней свободы/несвободы человека, помещенного в центр символистской концепции «мира» (*Le Monde*) [6]<sup>4</sup>.

Распространенное выражение «дита богемы» содержало определенный социально-политический подтекст, понимание которого связано с публикацией памфлета Каро «Конец богемы», направленного против коммунаров. Содержание этого политического документа, призванного выполнять функции манифеста, имело реакционную, антигуманистическую направленность. В демократических слоях французского общества памфлет Каро не мог не вызвать горького возмущения и протеста.

В период «пересочинения» «Луизы» и создания окончательного варианта партитуры открыто выступавший на стороне демократических сил Парижа Гюстав Шарпантье включил в «музыкальный роман» мотив негативного отношения к «детям богемы». Этот мотив стал импульсом к развитию драматургической линии пренебрежительного отношения матери главной героини к любви дочери и поэта Жюльена — кумира монмартрской богемы. Неприятие образа жизни богемы в начале 1900-х годов утверждалось не только среди представителей состоятельных общественных слоев; в кругах трудящихся парижан также находились активные носители ханжеской морали. Неукоснительно соблюдая нормы политического и общественного поведения, они не скрывали враждебного отношения к «детям богемы». Таков отец Луизы, работающий плотником на строительстве базилики Сакре-Кёр. Речи этого пожилого человека, приносимые в семейном кругу, не оставляют сомнений в том, что в молодости он примыкал к кругам анархистов. Тщетно проклинаящий «детей богемы», отнявшей у него любимую дочь, отец Луизы адресует бессмысленные и бессильные угрозы всему городу Парижу [8, p. 422].

С другой стороны, в «Луизе» Шарпантье показал симпатию подавляющего большинства жителей трудового Парижа к представителям богемы. Многочисленная толпа народа с энтузиазмом приветствует «детей богемы», появляющихся во время торжественного шествия, во время праздника Коронавания Музы Монмартра. Известные художники и артисты — исконные обитатели этого холма, «топографически» возвышающегося над другими парижскими кварталами. В дни кровавой расправы с коммунарами улицы, площади и дома на Монмартре были отобраны «версальцами» у исконных жителей — бедняков и их семей. Население Монмартра в начале 1900-х годов — это не только жители пригородных деревень, но и переселившийся из многочисленных районов французской столицы, сбежавший от репрессий бедный люд; это остатки семей убитых коммунаров, «дети Парижской коммуны».

На протяжении нескольких десятилетий «дети богемы» считали Монмартр «священным» холмом: не только из-за строительства на нем с 1875 г. базилики Сакре-Кёр (в память о бедствиях французского народа во время франко-прусской войны), но и потому, что стихийное движение коммунаров началось 18 марта 1871 г. именно

---

<sup>4</sup> На текст этой пьесы М. Метерлинка написана опера П. Дюка «Ариана и Синяя Борода» (1907), упоминавшаяся выше.

на Монмартре. Артисты богемы, обитавшие на Монмартре в начале 1900-х годов, по-прежнему считали его своим «домом»; демократически настроенные круги парижан с уважением относились к памяти о трагической гибели коммунаров. Как казалось, существование «детей богемы» еще напоминало о прошлом...

Создав обобщенный коллективный образ монмартрской богемы, Г. Шарпантье включил в музыкальные характеристики, в сценическое поведение и речь героев «музыкального романа» реалистические и натуралистические штрихи и детали: отголоски идей социализма, а также стихийного анархизма. Важную роль выполняют народные массовые сцены праздничных торжеств на Монмартре, с участием «детей богемы», появляющихся в кульминационной точке развития действия «музыкального романа».

Музыкально-драматургическое развитие образа монмартрской богемы лежит в основе формирования новой разновидности французской оперы 1900-х годов. «Социальное измерение», придавшее актуальность «Луизе» в начале XX в., оказалось важной, но не единственной художественной координатой произведения. Сцены из жизни богемы содержат психологически и этически значимые «параметры экспрессии» (*определение В. Н. Холоповой*), создающие яркую праздничность атмосферы «Луизы».

#### Литература

1. Французская музыка второй половины XIX века. Сб. переводных работ / вступит. ст. и ред. М. С. Друскина. М.: Искусство, 1938. 252 с.
2. Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы. М.; Л.: Музыка, 1964. 278 с.
3. Статьи и рецензии композиторов Франции: конец XIX — начало XX в. / сост., пер., вступ. ст. и коммент. А. Бушен. Л.: Музыка, 1972. 252 с.
4. L'Avant-Scène Opéra. 2000. Juillet. No 197. 130 p.
5. Dumesnil R. Histoire du Théâtre lyrique. Paris: Edititons d'Histoire et d'Art, 1953. 240 p.
6. Азарова В. В. Античность во французской опере 1890–1900-х годов. Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing GmbH & Co., 2011. 464 с.
7. Combarieu J. Histoire de la musique. Т. I–V. Paris: Librairie Arnaud Colin, 1919. Т. III. 667 p.
8. Charpentier G. Louise. Roman musical en 4 actes. Partition pour chant et piano réduite par l'auteur. Paris: Editeurs Ménéstrel, copyright by Heugel et C<sup>ie</sup>, 1900. 422 p.
9. Dumesnil R. Histoire de la musique. Т. I–V. Paris: Librairie Arnaud Colin, 1958. Т. IV. 527 p.
10. Асафьев Б. В. Об опере. Л.: Музыка, 1985. 343 с.
11. Мюрже А. Сцены из жизни богемы. СПб.: Азбука-классика, 2008. 352 с.
12. Гонкур Э. и Ж. де. Дневник. Записки о литературной жизни: в 2 т. М.: Художественная литература, 1964. Т. 1. 711 с.; Т. 2. 750 с.
13. Гонкур Э. и Ж. де. Жермини Ласерте. Актриса Фостэн. Отрывки из «Дневника». М.: Правда, 1990. 592 с.
14. Доде А. Флобер Г. «Сафо». «Госпожа Бовари» / пер. с фр. М.: МП «Фирма Арт», 1992. 432 с.
15. Азарова В. В. Тема христианского гуманизма в лирических операх Ж. Массне «Таис», «Сафо», «Жонглер Богоматери»: очерки. Воронеж: Истоки, 2000. 208 с.
16. Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду / пер., сост. ст. и примеч. Н. И. Балашова. М.: Наука, 1982. 495 с.

Статья поступила в редакцию 14 марта 2012 г.