

С. Д. Воскривенко

Магистрант кафедры новой и новейшей истории, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина; 620075, Российская Федерация, г. Екатеринбург, ул. Тургенева, 4
Научный руководитель – д-р истор. наук, проф. В. Н. Земцов

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ВЛАСТИ НАПОЛЕОНА НА ПРИМЕРЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПАРИЖСКОЙ ОПЕРЫ В ЭПОХУ ПЕРВОЙ ИМПЕРИИ (1804-1815)

В данной статье рассматривается политика репрезентации власти Наполеона в Парижской Опере. Уделено внимание вопросам, с помощью каких средств и методов проводилась эта политика, как и на какой основе формировался репертуар театра, какую роль играла личность Императора, а также какое значение она оказывала на развитие французской музыки начала XIX века в целом.

Ключевые слова: Парижская Опера, оперные театры, репрезентация власти, цензура, спектакли, оперы, политические деятели, французские императоры, наполеоновская эпоха.

S. D. Voskrivenko

Master's Degree Student of the Department of New and Recent History, Ural Federal University named after first President of Russia B.N. Yeltsin, Ekaterinburg, Russia
Supervisor – Doctor of History, Professor V. N. Zemtsov

REPRESENTATION OF NAPOLEON'S AUTHORITY ON THE EXAMPLE OF THE ACTIVITY OF THE PARIS OPERA IN THE ERA OF THE FIRST EMPIRE (1804-1815)

This article discusses the policy of representation of the power of Napoleon in the Paris Opera. Attention was paid to the questions, with the help of what means and methods this policy was carried out, how and on what basis the theater repertoire was formed, what role did the Emperor's personality play, and what significance did it have for the development of French music of the beginning of the XIX century as a whole.

Keywords: Paris Opera, opera houses, representation of power, censorship, performances, operas, political figures, French emperors, Napoleonic era.

Факт, что Наполеон стремился ещё при жизни создать свой миф, свою легенду, достаточно известный. В прессе Наполеон себя проявил как главный редактор знаменитых «Бюллетеней». Что касается изобразительного искусства, то император активно сотрудничает с художником Жаком-Луи Давидом. Но роль музыки в репрезентации императорской власти менее известна. В зарубежной историографии этот аспект долгое время обходили стороной (например, в монографии «Театр во Франции от Средних веков до наших дней» музыкальной жизни Франции во времена Империи практически не уделено никакого внимания). Лишь в наши дни ситуация стала меняться, благодаря исследованиям Ж. Монгредьена [5], Д. Шайу [2; 3; 4] и М. Пурадье [6; 7], в основном касаясь изучения репертуара французских театров и то, как на его содержание влияли власти. В российской же историографии репрезентация власти Наполеона в музыкальной сфере (организация музыкальной жизни Франции эпохи Консульства и Империи, влияние имперских властей и цензуры на репертуар театров и концертных залов того времени и т. д.) остаётся достаточно бедной и начала изучаться относительно недавно [1].

В данной статье хотелось бы рассмотреть, как именно происходило управление этой важной составляющей культурной жизни Франции, которая со времени Революции оказывала воздействие на всё большее число её жителей, и какие средства использовал Наполеон для репрезентации своей власти в этой области культуры страны.

Политика Наполеона в отношении музыки наиболее ярко проявила себя в возрождении им Парижской Оперы, ставшей главной оперной сценой как столицы, так и всей страны. До его декрета Национальному собранию от 1807 года она во многом оставалась в запустении, несмотря на финансовые вливания в эпоху Старого режима. Во время Революции Парижская Опера утратила своё привилегированное положение, встав в один ряд с остальными французскими театрами. В начале XIX века, ещё при Консульстве ситуация меняется. Во-первых, происходят перемены в администрации Оперы, она теперь напрямую подчиняется одному из чиновников Дома Императора первому камергеру и по совместительству сюринтенданту спектаклей графу Ремюза. Во-вторых, меняется театральная ландшафт, благодаря которому Парижская Опера ставится в самое выгодное положение и приобретает монополию на вокальные произведения на французском языке. В-третьих, увеличиваются денежные субсидии, ко-

торые теперь значительно больше, чем для других театров (в годы Революции именно в этом аспекте Парижская Опера была уравнена с другими театрами) [2, p. 208-209; 4, p. 91-92].

Наполеон, проводя политику репрезентации своей власти, во многом брал за образец аналогичную политику Людовика XIV. Как и Людовик XIV он окружил себя музыкантами и либреттистами, такими как Крёйцер, Дюпати, Персюи, ЛеСюэр, Катель, Спонтини, Бертон, Меюль. В разные годы они являлись проводниками императорской воли. Но в отличие от политики Людовика XIV, которая использовала несколько другие методы и способы своей реализации и была ориентирована на знать и небольшую верхушку зажиточных слоёв, политика Наполеона более тонкая и охватывает уже гораздо более широкие социальные слои, а не только элиту. Так, рукописи спектаклей, прежде чем дойти до зрителя красочными представлениями, проходили жёсткие цензурные ограничения. Также полиция присутствовала на многих постановках, заказанных государством, дабы тщательно следить за общественным мнением [4, p. 100]. Но в то же время Наполеон всячески демонстрирует, что театр во Франции свободен и разрешает ставить даже те спектакли, в которых критикуется Империя, а то и его личность [1, с. 331].

Репертуар Парижской Оперы менялся вместе с самой Империей и её создателем. Во многом он был призван отображать идеологические послы власти. Так, по случаю победоносной военной кампании в Пруссии и возвращению Наполеона был поставлен Триумф Траяна [1, с. 330; 3]. Дальнейшие победы французской армии на полях сражений приводят к созданию ЛеСюэром ещё одной героической оперы «Открытие храма Победы», в которой победоносное войско призывают идти дальше, а его государство установить мировое господство [1, с. 330]. В 1811-1812 годы репертуар пополняется произведениями, в которых осуждается война, слышатся надежды на скорое возвращение солдат домой, а также появляются пьесы, в которых проскальзывает намёк на союз Англии и Франции [2].

Наиболее ярко репрезентация власти Наполеона проявилась в так называемых произведениях по случаю. Они создавались как специально («Триумф Месяца Марса» Крёйцера, в котором народу торжественно объявлялось о рождении наследника престола) [2], так и случайно, путём вставки в оперу, хотя и не лишённую аллюзий на жизнь в Империи, фрагментов, объявляющих о том или ином важном событии. Такова «Альцеста» Глюка, представленная 8 декабря 1810 года, в которой был вставлен фрагмент, объявляющий о беременности Марии-Луизы [4, p. 102-103]. Кроме того, сами визиты Наполеона были также неотъемлемой частью репрезентации его власти. Обычно он приходил во время спектакля, редко, когда он посещал его начало. С его приходом в музыку обычно добавлялись воинственные мотивы духовых инструментов, символизирующих его. А сам Император сидел в ложе слева от сцены, которая была ярко подсвечена масляными лампами, тогда как весь зал был погружён во тьму [4, p. 104].

Театральная жизнь Парижа во времена Наполеона подвергалась достаточно жёсткой регламентации. Репертуар главных театров был заключён в строгие рамки, выходить из которого можно было лишь по особому разрешению цензурного комитета. Так, например, было с оперой «Смерть Адама», сюжетом которого являлась смерть первого из людей, самая первая смерть на земле, а также его восхождение Адама на небеса и встреча с Богом и Сатаной. И именно библейский характер сюжета, а также появление на сцене Сатаны вызвало у цензуры, призванной, в том числе, и защищать от нападок религиозные устои и служителей церкви, немало нареканий, и лишь подробное письмо постановщиков, объяснивших пропагандистский характер данного спектакля (по задумке создателей, в образе Адама был представлен Император), позволило ему дойти до зрителя [4, p. 96-97]. Цензура имела три отделения: жюри чтения, собственно цензура и Министерство полиции, от которого в итоге и зависела судьба спектакля. Парижская Опера оказалась несколько свободной от драконовских процедур прохождения, в отличие от других театров, но и то лишь потому, что её репертуар во многом согласовывался с самим Императором [4, p. 94].

Репрезентация власти Наполеона в музыке оказала достаточно большое влияние на развитие романтизма и популяризацию французской музыки, как в самой Франции, так и за рубежом. Ярчайшим свидетельством этого являются слова молодого композитора Фердинанда Эрольда, который во время поездки в Вену с удивлением обнаружил несколько французских опер в репертуаре венских театров. «У нас здесь так много французских опер, и, если бы не язык, на котором я говорю, я бы поверил, что нахожусь во Франции» [3, p. 103]. Кроме того, политика Наполеона в отношении музыки проложила для этого несколько направлений, несмотря на то, что многие произведения, написанные по государственному заказу, в итоге оказались пылящимися на полке, как, например, «Альцеста», «Весталка», «Баядерка» (последние две впоследствии были переработаны и именно в таком виде исполняются до сих пор), либо вовсе забытыми и неисполняемыми вплоть до наших дней («Триумф Месяца Марса», «Смерть Адама», «Смерть Авеля») [4, p. 105].

Таким образом, можно сказать, что Парижская Опера явилась прекрасной сценой для репрезентации власти Наполеона и политического режима, им созданного. Для неё Император и его приближённые используют самые различные средства: от тщательной цензуры рукописей оперных либретто до прямого государственного заказа произведений, служащих рупором пропаганды. Большое значение также имели и сами визиты Наполеона в Оперу, которые также являлись инструментом репрезентации его власти. Но при всём при этом Наполеон оставил возможность для критики своей власти, дабы продемонстрировать, что завоевания Революции в виде свободы слова и выражения мнения остались неприкосновенными.

Литература

1. Постникова А. А. Театр в исторической политике Первой империи во Франции // Диалог со временем. – 2015. – № 51. – С. 321-333.
2. Chaillou D. A la gloire de l'Empereur : l'Opéra de Paris sous Napoléon Ier // *Napoleonica. LaRevue.* – 2010. – V. 1. – № 7. – P. 88-105. – Doi: <https://www.cairn.info/revue-napoleonica-la-revue-2010-1-page-88.htm>.
3. Chaillou D. L'opéra de Paris à l'épreuve du pouvoir impérial (1804-1814) // *Le répertoire de l'Opéra de Paris (1671-2009)* / Noiray M. et Serre S. – Paris: Publications de l'École nationale des chartes, 2018. – Doi: <https://books.openedition.org/enc/46>.
4. Chaillou D. La naissance du roi de Rome et sa représentation à l'Académie impériale de musique // *Histoire, économie et société*, 2003, 22^e année, n°2. L'opéra, à la croisée de l'histoire et de la musicologie. – P. 207-215. – Doi: <https://doi.org/10.3406/hes.2003.2317>.
5. Mongrédien J. Le Théâtre-Italien de Paris sous le Consulat et l'Empire // *Napoleonica. La Revue.* – 2010. – V. 1. – № 7. – P. 79-87. – Doi: <https://www.cairn.info/revue-napoleonica-la-revue-2010-1-page-79.htm>.
6. Pouradier M. Enjeux musicaux d'une notion théâtrale (1680-1840) // *Le répertoire de l'Opéra de Paris (1671-2009)* / Noiray M. et Serre S. – Paris: Publications de l'École nationale des chartes, 2018. – Doi: <https://books.openedition.org/enc/446>.
7. Pouradier M. Opéra, Comédie-Française et opéra-comique. Entre co-répertoires et contre-répertoires // *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique* / Chaoche S., Herlin D. et Serre S. – Paris: Publications de l'École nationale des chartes, 2018. – Doi: <https://books.openedition.org/enc/899>.