

Раздел 3. Взаимодействие литературы и других видов искусства. Литературное произведение и иллюстрация.

Ю.А. Кичева, М.М. Лоевская (Россия, Москва) «СВЯТОЙ НА СЦЕНЕ»: ЖИТИЯ СВЯТЫХ КАК ИСТОЧНИК СЮЖЕТА В ОПЕРЕ

*Я чувствую, что сами святые слова зажигают наши души
благодетелью более жарким, если они хорошо спеты*
Августин «Исповедь»¹

Жития святых – жанр особый, дорогой православному сердцу, вдохновляющий, утешающий, поучающий, ободряющий дух верующих, помогающий лучше понять и претворить в жизнь христианские ценности. В житиях собраны истории величайших подвигов и тяжчайших страданий, истории мук и радостей веры, истории бесконечной силы человеческого духа и его побед над несовершенной человеческой природой. Неудивительно, что к житиям обращаются не только для укрепления веры и утоления духовного голода, но и для того, чтобы заглянуть в душу ушедшему времени, найти её след в веренице поставшихся нам артефактов, приобщиться к таинственно-сокровенным богатствам культуры в поисках светлого источника боговдохновенного творчества. Острый драматизм и глубокая подлинность – вот те качества, которые делают жития привлекательными для художников, которые пытаются воплотить истории святых в своем искусстве.

Несмотря на возросший интерес оперного жанра к жизни святых², опер, основанных на житиях, очень мало. Дошедшие до нас примеры можно пересчитать по пальцам: «Il Sant'Alessio» Ланди (1631), «Thais» Массне (1894), «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Римского-Корсакова (1907), «Saint François d'Assise» Мессиана (1983), «Боярыня Морозова» Шедрина (2006), «Francesco d'Assisi» Одори (2006). Объяснить их малое количество нетрудно: тут и вечное противостояние театра и церкви, и «дворцово-академическая» природа оперного жанра, и существование оратории – музыкального жанра, не предполагающего сценического воплощения, и поэтому более органичного для сюжетов библейских или житийных.

Да и как же вообще представить себе святого на сцене? Наверняка ярые ревнители благочестия возмущено поежятся при мысли о том, что святой может стать героем оперы. Как можно выводить святого на сцену? Как может человек грешный, позорник-лицедей, изображать святого? Да и зачем вообще опере, искусству декольте и париков, при-

мадонн и колоратур, развратных страстей и кровной мести, понадобились святые?

Противоречивость данного явления делает его привлекательнейшим объектом исследования. Как может образ святого воплотиться на сцене, в музыке? Какие средства использует для этого композитор? Как литературные особенности жития влияют на либретто оперы, на музыкальную драматургию? Насколько искажается житие, втискиваясь в рамки оперы? Какие новые краски приобретает? На эти вопросы уместнее всего отвечать, опираясь на конкретные примеры, что мы и попытаемся сделать далее, рассматривая две оперы: «Il Sant'Alessio» Стефано Ланди, и «Боярыню Морозову» Щедрина.

Первая опера, к которой мы обратимся, – «Il Sant'Alessio» Стефано Ланди. Нашему современному культурному сознанию эта опера может показаться прекрасно-странной, так как необычен и ее сюжет, и музыкальное воплощение. Однако тогда, в далеком 1631, опера Ланди едва ли была чем-то из ряда вон выходящим: оперы на житийные и библейские сюжеты писал во Флоренции Да Гальяно (Святая Урсула 1624, Юдифь и Олоферн 1625) [Murata 1996: 11], да и в Риме они не были редкостью (не стоит забывать, что в католической церкви существует богатая традиция церковных спектаклей, мистерий и моралите, которые по сложности воплощения сопоставимы с барочными спектаклями!). Музыка же в опере типична для раннего барокко [Orrey, Milnes 1987: 113].

Интересно, что Ланди, будучи композитором и регентом Сикстинской капеллы, был ещё и священником, то есть человеком совсем не далеким от духовной жизни. Как же он представляет духовный подвиг святого Алексия человека Божия?

Открывается опера прославлением святого: в прологе аллегория Рима восхваляет подвиг Алексия, ставя его в один ряд с подвигами героев-воинов. Значит ли это, что вся опера – сценический «тропай» святому? Отнюдь. Смысловым центром произведения, его «драматическим двигателем» становятся страдания семьи св. Алексия, его родителей и супруги, которые бесконечно, в дуэтах, терцетах и ариозо проливают горькие слезы о пропавшем Алексии. Эти страдания становятся для святого главным искушением, они – воплощенный внутренний конфликт души, преданной любимым, и духа, преданного Богу. Кульминацией этого внутреннего конфликта становится искушение святого демоном (да-да, настоящим поющим демоном, барочный театр обожает «потусторонних» персонажей, вот оно, энциклопедическое «двоемирие» эпохи!), которому не удастся сломить волю святого и убедить его вернуться к семье. Появляется на сцене и ангел, возвещающий свя-

тому близкую смерть и награду на небесах. Потусторонние силы воплощаются на сцене максимально буквально, по-барочному наивно: партию демона исполняет бас, а аккомпанирует ему часто ужасающий тембр регали³. Ангел звучит хрупким, полным ещё воздуха голосом мальчика с чутким, вдумчивым аккомпанементом органа.

Композиция оперы фактически соответствует житийному канону: прославление святого – сведения о его семье – его подвиги – смерть святого и посмертные чудеса (правда, в опере одно лишь чудо – голос, сообщивший священнику о смерти св. Алексия) [Лоевская 2004: 37]. Элементы трехчастной композиции жития довольно четко соотносятся с тремя актами оперы. Примечательно, что композитор, хоть и представляет святого на сцене, очень мало затрагивает его внутренний мир: за три действия оперы всего в двух сценах мы видим Алексия одного. Конечно, необыкновенно пылки и откровенны его рассуждения о своей участи в речитативе “Alessio che farai?”, но можем ли мы на основе его сказать, что композитор позволил нам заглянуть во внутренний мир святого, понять причины его поступков, увидеть, что творится в его душе? Едва ли. Образ святого Алексия раскрывается нам через плач его родственников, через восхищение его друзей и домочадцев, через похвалу аллегорических персонажей (Рим, Религия). Ланди, выводя святого на сцену, вовсе не имел дерзновения раскрыть, переосмыслить его образ – он создавал свою оперу как сценическую иллюстрацию жития.

Дерзновение, переосмысление – это примета нашего времени, а также замечательной оперы Родиона Щедрина «Боярыня Морозова», основанной на житиях Морозовой и Аввакума и их переписке. Хорошая опера больше похожа на ораторию, но сам композитор видит её поставленной на сцене. Несмотря на крепкую историко-житийную основу эта опера – скорее опера о мифе, чем о реальных людях, о святых, о мучениках за веру. В «Повести о боярыне Морозовой», в житии Аввакума есть много ярких, драматических сцен, которые могли бы составить захватывающую канву оперного сюжета. Однако разве может православное сознание сделать из жизни святого стремительный вокальный блокбастер? Никогда. В опере нет даже оркестра – вечного спутника страстей. Вместо него – труба, литавры, колокола и хор. Хор, почти возведенный в ранг символа, хор-народ, хор-история, хор-голос вечности. Из жития, из личности – почти ничего. «Аз верую по древнему преданию святых двумя персты», – непреклонный рефрен Морозовой. События её жизни словно пунктиром нарисованы на полотне музыки, сложной, малопонятной неподготовленному слушателю, но по природе своей почти пророческой, способной постигать и выражать то

самое невыразимое и недосказанное, что каждый христианин ищет между строк жития.

Морозова в опере не так похожа на свой житийный прототип, как святой Алексей в опере Ланди. Нет в ней той резкости, жесткости, «лютости», о которой говорит царь. Щедрин значительно смягчает её образ. В центре оперы – женская, страдальческая природа Морозовой, её бунтарская, фанатичная сущность словно приглушена (что вовсе не значит, что в опере нет решимости, непреклонности, напряжения духа). Также и Аввакум из яростного противника Никона становится со-страдальцем подвига сестер.

Опера Щедрина – не «сценическая иллюстрация» житий, но скорее очень глубокое «размышление на тему», в котором зрителю представляется история раскола во вселенском измерении, в хаосе хора-океана, грохочущих литавр, звона колоколов, из которого доносятся голоса мучеников, которые на архаичном, близком к церковнославянскому языке возвещают победу духа, идущего ко Христу.

Две оперы, которых мы коснулись, вполне четко иллюстрируют, как интересно и творчески плодотворно столкновение двух жанров, казалось бы, столь далеких друг от друга. Обращение к житийным сюжетам жанра вопиюще светского, такого как опера, – это явление исключительное, которое часто является симптомом происходящих в культурном сознании общества изменений. Для итальянской оперы середины XVII в. важным культурным двигателем была Контрреформация, которую можно назвать «обострением религиозности», временем, когда почти языческий антропоцентризм Возрождения сменился обращением к Богу, к внутренней, духовной жизни человека. [Андронов 2009: 6–18] О нашем времени тоже часто говорят как о времени религиозного возрождения в России. Справедливо ли это, мы не можем сейчас судить, однако, возможно, аргументом в пользу данного утверждения как раз и послужит все более частое упоминания в афишах опер, основанных на житиях.

Примечания.

¹ Цит. по [Андгуладзе 2003: 98].

² См. приложение-хронологию.

³ Вид органа, для которого характерен резкий, «потусторонний» тембр.

Приложение-хронология

2001 – постановка оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Н.А. Римского-Корсакова в Мариинском театре

2006 – мировая премьера оперы «Боярыня морозова» Родиона Щедрина в Москве (дирижер – Борис Тевлин)

2006 – мировая премьера оперы «Святой Франциск Ассизский» Орио Одори в Тоскане

2007 – премьера постановки «Святого Алексия» Стефано Ланди в Кане (дирижер – У. Кристи, режиссер – Б. Лазар)

2008 – премьера оперы «Христос» Рубенштейна в Перми (дирижер – А. Шамеев, режиссер – Г. Исаакян)

2008 – постановка оперы «Таис» Массне в Метрополитэн опера (дирижер – Дж.Лопес-Кобос, режиссер – Дж. Кокс)

2009 – фильм-опера «Таис» Массне (дирижер – Дж. Нозеда, режиссер – С. Пода)

2010 – мировая премьера постановки оперы «Мистерия Апостола Павла» Каретникова в Мариинском театре (дирижер – В.Гергиев, режиссер – А. Степанюк)

Список литературы

Андронов И.Е. *Storia moderna d'Italia. Parte I. Dalla Controriforma all'Unità*. М: Фак-т иностр. яз. и регионоведения, 2009. 207 с.

Лоевская М.М. Старообрядческие жития святых в духовной культуре средневековой Руси. М: Флинта: Наука, 2004. 112 с.

Повесть о боярыне Морозовой. М: Худож. лит., 1991. 160 с.

Андгуладзе Н. *Номо cantor*. Очерки вокального искусства. М: Аграф, 2003. 240 с.

Orrey Leslie, Milnes Rodney. *Opera: A Concise History*. Thames&Hudson Ltd, London, 1987, 252 с.

Murata M. “The light of a Thousand Days” Revealed in a Roman Opera Liner notes to *Stefano Landi, Il Sant'Alessio*, Les Arts Florissants, Wm. Christie, director Erato CD 0638-1430-2, 1996.

А.Г. Фефелова (Россия, Новосибирск-Москва) ГЕРМАНСКИЙ ЭПОС ВАГНЕРА: К ПРОБЛЕМЕ АВТОРСКОГО ЛИБРЕТТО

Миф остается мифом, пока он воспринимается как миф
[Леви-Стросс 1999: 227]

Тетралогия Рихарда Вагнера «Der Ring des Nibelungen» («Кольцо нибелунгов») занимает в истории мировой культуры поистине уникальное место. Созданный во второй половине XIX века (1848 – 1874), цикл музыкальных драм оказал влияние на все последующее развитие немецкой культуры, став в некотором смысле «реинкарнацией» германского эпоса, «замещающей» в современном мире функцию древнего мифа.