

Мария Левшонкова

ОПЕРЫ-ПРИТЧИ Б. БРИТТЕНА ДЛЯ ИСПОЛНЕНИЯ В ЦЕРКВИ: К ВОПРОСУ О СЦЕНИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Три Притчи Бенджамина Бриттена (1913-1976), получившие оригинальное авторское наименование «Притчи для церковного исполнения», представляют собой уникальный жанр оперной миниатюры в сценическом репертуаре XX века. «Река Керлью» (ор. 71), «Пещное действо» (ор. 77) и «Блудный сын» (ор. 81) были написаны в 1963–1968 годах в сотрудничестве с либреттистом У. Плоумером, продюсером и режиссером К. Грейамом, премьера состоялась в Орфордской церкви. Все три Притчи имели почти идентичный состав исполнителей, которые должны были взаимодействовать друг с другом так, как они взаимодействовали бы при исполнении камерной музыки, поэтому привычная фигура дирижера отсутствовала.

Эти сочинения имеют сходное музыкально-драматургическое решение и представляют собой уникальный синтез таких разновидностей музыкально-театрального искусства как средневековая литургическая драма, японский театр Но, а также классических жанров — оперы, оратории и кантаты. Однако, несмотря на определенное сходство сочинений, три оперы-притчи¹ не образуют трилогии. Каждое из произведений продолжительностью примерно 60-70 минут — это полностью независимый спектакль, и их сходство заметно лишь при исполнении всех опер-притч подряд.

¹ Определение Л. Ковнацкой, которое можно найти в ее диссертационной работе «Бенджамин Бриттен и английская музыка первой половины XX века» (Л., 1987) [2].

На данный момент актуальна проблема сценической реализации Притч, обусловленная тем, что в последнее время наблюдается рост исполнения малоизвестных оперных сочинений Бенджамина Бриттена в России. Например, совсем недавно (9 декабря 2019 года), в Англиканской церкви св. Андрея прошла московская премьера оперы-притчи Бриттена «Река Керлью», приуроченная к 55-летию со дня ее создания².

В данной статье мы бы хотели рассмотреть с нескольких ракурсов сценическую интерпретацию опер-притч, а именно:

- соответствие композиторскому замыслу;
- трактовка «подлинности» христианских посланий опер-притч;
- особенности коммуникации со слушателем.

Соответствие композиторскому замыслу. В 1997 году на Олдборском фестивале в рамках дискуссии [10] об особенностях жанра опер-притч активно обсуждалась проблема их сценической реализации. Один из важнейших дискутируемых вопросов звучал так: допускал ли Бриттен перенос исполнения опер-притч из церкви в концертный зал? И если нет, то, какие аргументы могут оправдать игнорирование авторского подзаголовка «для церковного исполнения», который появляется в опубликованных партитурах? Бриттен не раз говорил о том, что «музыкальное воздействие будет гораздо более интенсивным и полезным, если обстоятельства будут соответствовать композиторским намерениям» [7, 19].

В 1983 и 1986 годах издательство «Faber&Faber» выпустило партитуры Притч с исчерпывающими комментариями Бриттена и Грэйама, касающимися деталей оригинальных постановок. Эти примечания включают подробные описания и иллюстрации декораций, сценических движений и жестов, а также характеристики костюмов и освещения. Производственные заметки представляют собой не только документальную ценность, но и явные

² Она явилась частью программы Года музыки Великобритании и России, которая проводится посольством Великобритании в Москве при поддержке Британского совета.

попытки сохранить целостность постановки оригинальных произведений посредством детализации составляющих спектакля. Бриттен хотел, чтобы эти заметки были опубликованы как указание на стиль, в котором, по его мнению, должны быть исполнены Притчи [6, 9]. Взятые в целом они документируют существенные драматические особенности жанра. Хотя комментарии Бриттена и Грэйама часто игнорируются в новых постановках, они подчеркивают музыкальную и драматическую логику Притч в их первоначальном варианте.

Группа исследователей (в состав которой входили такие исследователи творчества Бриттена, как Дональд Митчелл и Мервин Кук) признала, что исполнение Притч в концертном зале — хоть и не лучшее, но вынужденное решение: финансовые условия для их качественной постановки предполагают привлечение широкой аудитории, которую неспособно вместить пространство церкви [10, 16].

Отметим, кроме того, что театральная сцена более удобна с точки зрения визуальных аспектов сценографии и предоставляет больше возможностей для реализации самой постановки. Сценическая инфраструктура, удобство зрительского восприятия, профессиональное освещение — лишь некоторые из тех преимуществ, которые дает пространство театральной сцены.

В свою очередь, можно сказать и о том, что постановка опер-притч вне церковного пространства исключает визуальную связь их религиозного содержания с аутентичным местом премьеры. Церковная обстановка необходима с точки зрения связи опер-притч Бриттена с традициями средневековых представлений на религиозные сюжеты. Как и в случае с религиозной драмой эпохи Средневековья, церковь становится естественной сценой, создающей условия для духовного просвещения прихожан вне литургии.

Существует также важная музыкальная проблема, возникающая при смене места исполнения. Как отметил Дональд Митчелл, оперы-притчи были задуманы для исполнения в акустически-резонансном пространстве. Митчелл утверждает, что «специфическая акустика, для которой были написаны эти произведения, играет определенную роль в озвучивании, и представляет собой невидимый, но слышимый исполнительский ресурс» [11, 329]. Так как в операх-притчах используется камерный состав инструментов и хора, и резонансное пространство храма необходимо для того, чтобы усилить общую массу звучания. В пользу церковного, а не театрального представления сочинений Бриттена, говорит и относительный минимум технической аппаратуры, в которой нуждаются оперы-притчи в сравнении с операми традиционного репертуара.

Важным доводом в пользу внимательного отношения к предложенному жанровому наименованию является учет композитором при работе над сочинением всего комплекса условий для аудио-визуального представления. Речь Бриттена на вручении первой премии Aspen Award демонстрирует его мнение о том, что композитор пишет музыку, соответствующую случаю, месту исполнения, аудитории и музыкантам, которые будут ее исполнять, и тем самым свидетельствует о консервативном подходе к интерпретации [7, 20].

Трактовка «подлинности» христианских посланий и коммуникативный аспект Притч. Долгая работа над «Рекой Керлью» во многом выявила фундаментальные различия в культурном происхождении, содержании и значении средневековой религиозной драмы и драмы Но и, в то же время, показала, что при ближайшем рассмотрении эти различия становятся менее выраженными. Осознание эстетической общности театра Но и западноевропейского средневекового религиозного театра имеет решающее значение для сценической интерпретации этих сочинений и, шире, для их исполнительского воплощения.

Среди общих черт этих двух театральных традиций — их ритуальное происхождение, акцент на вовлечении зрителей в сценическое действие, символическое отражение действительности, ярко выраженная нравственная идея, лежащая в основе сочинений. Истоки западноевропейской средневековой религиозной драмы и японского театра Но лежат в религиозных церемониях. Это, безусловно, одна из причин того, что при создании театральных произведений с ясно читаемым религиозным содержанием соединение полюсов религиозного ритуала и драмы может представлять трудные задачи для интерпретатора.

Определение степени подлинности христианских посланий, исповедуемых в Притчах, является более конкретной интерпретационной проблемой, которая затрагивает большее число вопросов по сравнению с проблемой выбора подходящего места исполнения или оформления спектакля. Оставляя в стороне конкретные убеждения исполнителей или зрителей, вопрос религиозной «искренности», возможно, является центральным вопросом интерпретации для режиссера или исполнителя. Ведь изначально целью Бриттена при сочинении «Реки Керлью» была прямолинейная оперная адаптация спектакля театра Но «Сумидагава»³. Необходимо отметить тот факт, что в ранних набросках «Реки Сумида» не было даже мысли о переносе истории в английскую обстановку (как в поздней редакции «Реки Керлью»), а также о самой возможности её исполнения в церкви. Таким образом, возникает вопрос — являются ли оперы-притчи в определенном смысле сочинениями духовными или религия здесь — своеобразный «реквизит» для определенных театральных или музыкальных целей?

Важно помнить, что литургическая практика, символика и образность занимают центральное место в драматургии Притч. На уровне архитектоники

³ Эволюцию либретто «Реки Керлью» можно проследить в деталях благодаря переписке Бриттена и Плоумера, которую опубликовал Alexander P. в журнале *Musical Letters*. См. [4, 236]

вступительная и заключительная процессия монахов образуют арочную структуру, важную не только для становления всей крупной музыкальной формы, но и для понимания паралитургической сути опер-притч.

Таблица 1. (общая схема композиционного строения «Притч для церковного исполнения» Б. Бриттена):

А	В	С	В1	А1
Выход «монахов» с латинской молитвой.	Пролог: обращение Аббата. Церемония облачения в сценические костюмы.	Представление поучительной истории.	Заключительная церемония (снятие сценических костюмов). Мораль Аббата.	Уход «монахов» с латинской молитвой.

Монахи существуют здесь вне какой-либо сюжетной конкретики. Рассматривая оперы-притчи Бриттена как разные драматические пьесы, направленные на достижение единой цели, можно прийти к выводу о том, что образ монахов не что иное, как миссионерский «императив» в поддержку истин христианской веры. Кроме того, их участие обуславливает несколько уровней зрительского восприятия. Первый — это уровень вымышленной реальности монахов; второй — уровень вымышленной реальности самой пьесы, которую монахи вводят в действие после пролога Аббата. Таким образом, зрители Притч не только пассивно воспринимают происходящее на сцене, но являются частью общины, участвующей в религиозном ритуале драмы.

Ключевой драматургической концепцией притч является идея различных драматических реалий, пересекающихся драматического и литургического планов. Иногда эти различные реальности действуют независимо, а иногда они пересекаются в молитвах и религиозных ритуалах, которые включены в саму пьесу. Иными словами, Притчи действуют на двух

уровнях: зритель переживает оперу, но в ритуальном смысле — во время того, как исполнители разыгрывают драму, а также совершают литургический (точнее, паралитургический) ритуал для себя и собравшихся. Этот существенный драматический аспект жанра Притчи, закрепленный в организации структуры пьес, способствует постоянному перемещению аудитории и исполнителей из одного пространства и реальности в другие. Следуя этой логике рассуждений, появление Духа мальчика в конце Притчи «Река Керлью» было бы столь же реальным для зрителей, как появление Девы Марии для паломников в Лурде. Понятно, что на самом деле зрители видят не дух мертвого ребенка, а живого актера. Чудо произведения явлено лишь символически. Однако следуя концепции многоуровневого восприятия, не исключено, что некоторые зрители в определенный момент почувствуют себя еще и прихожанами храма, испытывая определенное религиозное воздействие от происходящего на сцене. Подобное слияние оперной театральности и храмовой ритуальности ярко заявляет о себе и в «Пещном действе». Внешность Ангела должна быть не только театрально эффектной, но и быть связанной с реализацией паралитургического потенциала Притчи. Как и в мессе, которая ведет к центральному событию — Евхаристии, первые две Притчи стремятся к символическому представлению чудесной драматической кульминации.

Использование в Притчах христианских символов и ритуальных элементов вовсе не означает, что оперы являются подлинно христианскими духовными произведениями⁴. В своём исследовании Аллен предупреждает, что оперы-притчи не обязательно являются религиозными произведениями [5, 371]. Его скептицизм, безусловно, подтверждается японской театральной атмосферой «Реки Керлью». Хотя первая Притча имеет сходство со

⁴ Анализ некоторых христианских символов, представленных в Притчах Б. Бриттена, можно подробнее рассмотреть в диссертационной работе Е. Левиной «Притча в музыкальном театре Б. Бриттена» (Н. Новгород., 1996) [3, 230].

средневековой литургической драмой, в ней также явно ощущается связь с театром Но.

Противоречия между традицией средневековой религиозной драмы и собственными решениями Бриттена допускают множество неоднозначных трактовок, ставящих под сомнение религиозную подлинность Притч. По замечанию Г. Элиота, христианство Притч на самом деле может быть «синтетическим» [8, 134].

Основным христианским посланием «Реки Керлью» является обещание воскресения, но, в соответствии с японской тенденцией к художественному преуменьшению⁵, объявление этого обещания Духом мальчика имеет очень сдержанную форму. Действительно, колокола, которые открывают молитву «Custodes hominum», и музыка финальных аккламаций, вызывают ощущение буддийского молитвенного служения; несмотря на латинский текст, эти молитвы имеют связь с атмосферой иной религиозной традиции.

Главные символы «Реки Керлью» имеют множество нехристианских коннотаций. Кажется, что их многоуровневость не усиливает содержания, а наоборот, ослабляет предполагаемый христианский акцент Притчи. В «Пещном действе», несмотря на паралитургические атрибуты драматургического первоисточника, в музыкальной драматургии акцентируются языческие элементы.

Христианские истоки в «Блудном сыне», безусловно, ощущаются сильнее, нежели в двух предшествующих операх-притчах. Однако многие аспекты либретто Плоумера — сдержанность поведения Отца и его принятие потребности Младшего Сына познавать мир, демонический характер Искусителя — не имеют исключительного отношения к христианству. История «Блудного сына» могла быть так же легко изображена через условности японского театра, как и через ресурсы западной средневековой драмы.

⁵ Подробнее об этом см.: [1, 330].

Основные действующие лица заметно психологизированы, в чем сказывается европейская традиция камерной оперы и личные склонности драматурга и композитора. Психологизация особенно преобразила образ Младшего Сына с характерными для него (и для романтического архетипа) душевными метаниями, постоянной саморефлексией, касающейся всех переживаемых им событий. Для драматического обострения Плоумер вводит в либретто Искусителя, что в немалой степени снимает ответственность с Младшего Сына. Однако вместо того, чтобы создать противоположную Искусителю трансцендентную моральную фигуру, Плоумер делает акцент на теме человеческой любви как силе, противостоящей злу Искусителя.

Хотя христианские темы находятся в центре внимания либреттиста и композитора, присутствие инокультурных (буддийских, ветхозаветных) — мотивов в Притчах нельзя игнорировать. Даже в том случае, если христианские аспекты будут полностью игнорироваться интерпретаторами, основной общий знаменатель Притч все равно останется неизменным — в виде темы духовного путешествия персонажей к их спасению. Христианское утешение здесь явно присутствует, но в то же время это утешение кажется «приглушенным». Возможно, подобная неопределенность Притч препятствует любым попыткам их узко-христианского толкования, создавая условия для межконфессионального общения.

При постановке опер-притч их религиозный и дидактический аспект должен оставаться на первом плане. Учитывая то, что Притчи Бриттена берут свое начало в традициях театра Но и средневековой религиозной драмы, каждая из указанных театральных традиций характеризуется сдержанной манерой исполнения. Исследователи, которые критикуют Притчи за их аэмоциональный характер [13, 224; 9, 223], как кажется, упускают из виду этот факт. Действительно, последовательно воплощаемая Бриттеном сценическая идея художественно обоснована, но она, тем не менее, создает

препятствия для традиционного типа зрителей, ожидающего драматической сложности, характерной для современного светского театра.

Выводы опер-притч носят скорее дидактический, нежели катарсический характер, и это соответствует средневековым традициям. Разрешение основной драмы во второй и третьей Притчах, в отличие от «Реки Керлью», осуществляется не через истинный катарсис самого героя, а через чудо божественного вмешательства. Но в средневековой «вселенной» Притч это не просто античный принцип «*deus ex machina*», а скорее признание того, что Бог является частью космоса пьесы, а не существует вне его. Суть опер-притч не в эмоциях, которые в большей степени связаны с их музыкой, а в историях, о которых они повествуют. Бриттен точно понимал пределы созданного им жанра и с большим уважением относился к атмосфере Церкви как исполнительского пространства, отсюда и сдержанный, умеренный тон высказывания.

Таким образом, ориентации на *традиции* в церковных Притчах предполагают широкий диапазон интерпретационных решений. Для успешного и убедительного воплощения церковных опер-притч Бриттена необходимо: а) понимание гибкости и «интимности» эстетики камерной оперы в сравнении с Большой оперой; б) знание средневековых западноевропейских традиций и традиций японского театра. Но, а также понимание цели синтеза этих традиций в операх-притчах; в) понимание сути гуманизма Бриттена, позволяющее прийти к интерпретации, отвечающей не только авторскому музыкальному тексту, но и скрытым в сочинениях духовным, морально-нравственным смыслам.

Джордж Бернанд Шоу однажды призвал к «новому типу театра, как здания, так и формы искусства, который взял бы на себя забытую роль церкви как центра совести и интеллекта общества. Это будет театр, где социальные проблемы и вопросы могут быть доведены до общего внимания» [12, 226]. Созданный Бриттеном жанр оперы-притчи для церковного

исполнения во многом явился ответом на это пожелание британского драматурга, неся в себе новые импульсы для развития одного из самых важных жанров в истории европейской академической музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Анарина Н.Г.* История японского театра: древность и средневековье: сквозь века в XXI столетие. М: Наталис, 2008. 330 с.
2. *Ковнацкая Л.Г.* Бенджамин Бриттен и английская музыка первой половины XX века: дисс. ... доктора искусствоведения: 17.00.02. Л., 1987. 376 с.
3. *Левина Е.Д.* Притча в музыкальном театре Б. Бриттена: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Нижний Новгород., 1996. 230 с.
4. *Alexander P.* A Study of the Origins of Britten's Curlew River // *Musical Letters*. 1988. Vol. 69 /2. P. 229–243.
5. *Allen S.* Benjamin Britten and Christianity, a thesis submitted for the degree of Ph.D. Somerville College, Oxford, 2002. 472. p
6. *Britten B.* Curlew River; Production notes and remarks. London: Faber & Faber., 1964. 143 p.
7. *Britten B.* On Receiving the First Aspen Award. London: Faber and Faber, 1964. 23 p.
8. *Elliot G.* Benjamin Britten «The Things Spiritual», a thesis submitted for the degree of Ph.D. University of Wales, 1985. 212 p.
9. *Holloway R.* The Church Parables: Limits and Renewals // *The Britten Companion* / ed. by Christopher Palmer. London: Cambridge University Press, 1984. P. 215–226.
10. *Hughes L.* Aldeburgh Festival: The Church Parables // *The Independent*, 20 June 1997, sec. Classical. 16 p.

11. *Mitchell D.* Cradles of the New: Writing or Music, 1951–91. London: Faber & Faber, 1995. 558 p.
12. *Potter R.* The English Morality Play. London: Routledge& Kegan Paul Ltd., 1975. 286 p.
13. *Routh F.* Contemporary British Music: The Twenty-Five Years from 1945 to 1970. London: Macdonald, 1972. 463 p.