

Антон Кюналь
Евангелие как материал оперного либретто:
Заметки о прологе «Христа»
А. Г. Рубинштейна

Духовная опера «Христос» написана Антоном Григорьевичем Рубинштейном в 1892—93 гг. и является его последней завершенной музыкально-драматической работой. Либретто оперы принадлежит уроженцу Бремена Генриху Бультхаупту (1849—1905) — в свое время известному, а ныне — почти забытому немецкому драматургу. Бультхаупт прославился и как теоретик театра: его объемистые «Драматургия пьесы» («Dramaturgie des Schauspiels») и «Драматургия оперы» («Dramaturgie der Oper») неоднократно переиздавались в конце XIX — начале XX вв.¹ Несмотря на то, что либретто «Христа» написано на немецком языке, для русской культуры это произведение также имеет значение как последняя (перед долгим перерывом до 20-х годов XX века) написанная русским композитором опера на библейский сюжет.

Опера состоит из 7 действий (die Vorgängen), а также пролога и эпилога, которые в целом охватывают наиболее значительные эпизоды земной жизни Христа. Пролог оперы посвящен Рождеству, первое действие — искушению Христа, второе действие — его Крещению, третье — чудесам, четвертое — изгнанию торгующих из храма, пятое действие охватывает Тайную вечерю и события в Гефсиманском саду, шестое изображает суд Пилата, седьмое — сцена распятия. Эпилог представляет собой краткую проповедь апостолов.

© Anton Kiunal, 2011

© TSQ 36. Spring 2011 (<http://www.utoronto.ca/tsq/>)

¹ Первые два тома «Драматургии пьесы» (Dramaturgie des Schauspiels) были впервые изданы в 1882 и 1883 гг. под названием «Драматургия классиков» (Dramaturgie der Klassiker). Впоследствии к ним прибавилось еще два тома, в том числе и о современных Бультхаупту драматургах, из-за чего название было изменено на «Драматургия пьес». По доступным нам изданиям этой работы можно заключить, что первый том был издан по меньшей мере 13 раз (1912 г.), второй — 11 раз (1920 г.), третий — 10 раз (1918 г.), четвертый — 8 раз (1922 г.). Двухтомная «Драматургия оперы» (Dramaturgie der Oper) впервые издана в 1887 году и переиздана в 1902 году. Переиздавалась ли эта работа позже — нам неизвестно.

Такой план был определен изначально, еще до написания музыки. Исключением стал лишь эпилог, добавленный по настоянию либреттиста уже после сочинения музыки всех предшествующих частей. Сотрудничество с Бульхауптом, видимо, далось Рубинштейну нелегко. В августе 1893 года он писал своему издателю в Германии Бартольфу Зенфу: «Я жду только письма от Бульхаупта по поводу встречи и окончательной редакции текста. О эти сочинители текста, сколько они причиняли мне уже головной боли!»². Однако мы не склонны соглашаться с Филипом Тэйлором в том, что Бульхаупт, будучи вагнерианцем, не мог искренне разделять взглядов Рубинштейна на «духовную оперу» как жанр³. Во-первых, судя по созданному в 1880-х гг. либретто, Бульхаупт писал тексты для композиторов близкого Рубинштейну академического консервативного направления: для Карла Рейнталера написано либретто «Кэтхен из Хайльбронна» (опера, 1881), для Макса Бруха — либретто «Ахилла» (оратория, 1885) и «Огненного креста» (драматическая кантата, 1888), для Георга Шумана — либретто «Амура и Психеи» (кантата, 1888)⁴. Во-вторых, сам факт, что либреттист предпочел доработать и дополнить либретто, свидетельствует о его желании выполнить работу добросовестно, не просто переводя повествовательный текст в драматический, но также и амплифицируя его идеологическое наполнение, что само по себе свидетельствует о глубоком понимании специфики создания текстов для музыкальных и музыкально-драматических произведений.

Использование в качестве основы либретто хорошо известных (в данном случае — библейских) сюжетов приводит к созданию особой ситуации в отношениях между зрителем/слушателем и представлением. Благодаря тому, что события представления известны заранее, зритель/слушатель даже при первом знакомстве с представлением сопоставляет те или иные детали не только ретроспективно (впрочем, именно так, несмотря на сюжет, он познает музыку оперы), но и «забегая вперед». Это дает возможность усложнить систему фигур (как в тексте, так и на сцене), а значит и аксиологию в целом. Поэтому закономерно, что авторы оперы «Христос» не ограничива-

² Рубинштейн А. Г. Письмо Б. Зенфу 22 авг. 1893 г. // Рубинштейн А. Г. Литературное наследие: в 3 тт. Т. 3. М., 1986. С. 138—139.

³ «Although this could be taken as an adequate endorsement of his skills as a librettist, Bulthaupt also appears to have been Wagnerite and, for that reason, may not have wholeheartedly shared Rubinstein's exclusive views on sacred drama» (*Taylor Ph. Anton Rubinstein: a life in music. Bloomington, 2007. P. 228*).

⁴ Уже после «Христа» Бульхаупт написал для Э. д'Альбера либретто одноактной оперы «Каин», впервые поставленной в феврале 1900 года в Берлине.

ются созданием простого иллюстративного ряда к евангельской истории, но стремятся к расширению семантики и выстраивают дополнительный идеологический уровень, охватывающий всю оперу и достаточно явно проявляющийся в каждом отдельном действии, как в либретто, так и в партитуре (или клавире).

Отметим также, что одна из основных особенностей либретто — его предназначение для исполнения на сцене. Либретто, если оно не становится частью оперы, не может считаться либретто; лишь в соединении с музыкой и сценическим действием оно обретает те специфические черты, которые отличают его от других драматических текстов. Условие исполнения на сцене перед публикой означает известную ограниченность во времени и пространстве, которая в случае обработки библейского текста для сцены способствует удалению тех или иных элементов и к их контаминации.

В качестве основных источников для либретто пролога «Христа» выступают два дополняющих, но не дублирующих друг друга канонических Евангелия. У Матфея описано поклонение волхвов младенцу Христу (Мф. 2: 1–12), у Луки — поклонение пастухов (Лк. 2: 8–14). В прологе оперы представлено как поклонение пастухов, так и поклонение волхвов. Следует отметить, что в опере, в соответствии с традицией, особенно влиятельной на западе, вместо волхвов действуют короли. Необходимость представить на сцене поклонение как пастухов, так и королей приводит к сближению этих событий относительно их описания в Евангелиях. Изменение в хронологии сопровождается и пространственными изменениями.

В реальности Евангелий поклонение пастухов предшествует поклонению королей и отделено от него некоторым, точно не указанным временным промежутком. Судя по свидетельству апокрифического «Евангелия от Псевдо-Матфея», эти два события могли отстоять друг от друга даже на два года⁵. В опере же пастухи, хотя и появляются на сцене ранее королей, но поклоняются Христу одновременно с ними.

На то, что в Евангелиях два эпизода поклонения разделены во времени, указывает и их пространственная локализация: согласно

⁵ В издании К. фон Тишендорфа: «Transacto vero secundo anno venerunt magi ab oriente in Hierosolymam, magna deferentes munera» (*Pseudo-Matthaei evangelium*. Latine // von Tischendorf C. (ed.) *Evangelia Apocrypha*. Lipsiae [Leipzig], 1876. P. 82); «по прошествии двух лет пришли маги с востока в Иерусалим, неся великие дары»; перевод мой — А. К.). В примечании к этому месту Тишендорф указывает на существующие разночтения: в одной (из четырех использованных) рукописи вместо «transacto vero secundo anno venerunt» стоит «transactis autem duobus diebus venerunt» («по прошествии двух дней»), а в другой — «tertia decima vero die venerunt» («на тринадцатый день»).

Луке, пастухи поклоняются Христу в хлеву (яслях), в то время как короли, согласно Матфею, находят его в доме. В опере же и те, и другие видят его в хижине («die Hütte»⁶) или шалаше («der Zelt»⁷), который сразу же назван и хлевом («im Stall»⁸). Это сооружение как материальный инвариант представлено на сцене. Конечно, совмещение двух эпизодов поклонения не является редкостью и в живописи и в традиционном театре (например, немецких Krippenspiele). Однако справедливо задаться вопросом, почему авторы оперы сохраняют оба эпизода поклонения, несмотря на их избыточность, при том что, например, другой тесно связанный с Рождеством и особенно популярный в традиционном театре эпизод — избивание младенцев (с последующим бегством в Египет) — остался не востребованным? Ответить на этот вопрос позволяют, прежде всего, наблюдения над атрибутами персонажей пролога оперы и фигурами их речи.

Матфей указывает, что короли приносят три дара — золото, ладан и мирру. В более поздней традиции по аналогии с тремя дарами стали указывать на то, что и королей было трое, хотя ни канонические, ни апокрифические евангелия не сообщают точного их числа (как, впрочем, и имен). В опере короли не приносят даров, но унаследованное от традиции их число способствует образованию у каждого из них нового набора атрибутов.

Прежде всего, это внешние атрибуты. Каждый из королей соотношен с одной из сторон света и имеет соответствующую внешность: король с юга — мавр⁹, король с севера — воин-северянин¹⁰, король с востока — седой индус¹¹. Учитывая данное распределение, одним из претекстов либретто можно считать гобелен «Поклонение магов» («The Adoration of the Magi»), созданный по эскизу Эдварда Бёрн-Джонса в конце 1880-х гг. Тогда же Бёрн-Джонс написал по этим эскизам и акварель, впервые выставленную в 1891 году и являющуюся по своим размерам (12 на 8 футов) крупнейшей из созданных в XIX столетии акварелей¹². В ткацких мастерских фирмы Уильяма Морриса в 1890—1907 гг. было выткано 10 экземпляров гобелена, отличающихся различным исполнением обрамления. Один из этих

⁶ Rubinstein A. Christus: Geistliche Oper in sieben Vorgängen nebst einem Prolog und einem Epilog, nach einer Dichtung von Heinrich Bulhaupt. Leipzig, o. J. [1893?]. Ss. 14, 32 (далее: Christus). Перевод либретто всюду мой — А. К.

⁷ Christus. S. 16.

⁸ Christus. S. 16.

⁹ Christus. S. 22.

¹⁰ Christus. S. 25.

¹¹ Christus. S. 28.

¹² von Schleinitz O. Burne-Jones. Bielefeld, Leipzig, 1901. S. 4—6.

гобеленов сейчас находится в петербургском Эрмитаже, однако он был изготовлен по заказу Сергея Ивановича Шукина только в 1902 году и не мог быть известен Рубинштейну или Бульхаупту. Это, конечно, не исключает возможности их знакомства с какими-то другими экземплярами гобелена, акварелью Бёрн-Джонса или даже просто с журнальной репродукцией. Равным образом не исключено и случайное совпадение в употреблении одинаковой атрибутики, что по-своему знаменательно и в таком случае в еще большей степени свидетельствует об общих идеологических интересах эпохи.

Далее, фигуры в речи королей накапливаются следуя той же логике. Король с юга использует фигуры «шелковое ложе» («*seidenem Lager*»), «блеск» («*Glanz*»), «золотое великолепие» («*goldener Pracht*»), «трон наслаждения» («*Thronitz der Wollust*») и др.¹³, относящиеся к одному концепту, который мы обозначим как «господство богатства». Король с севера использует другие фигуры — «сильный мечом» («*Schwertgewaltig*»), «войны и убийства» («*Kriegen und Morden*»), «полнота силы» («*Fülle der Macht*»), «стонущие народы» («*seufzenden Völker*»)¹⁴, которые относятся к концепту «господство силы». Наконец, король с востока оперирует фигурами «тысяча потоков мудрости» («*Tausend Ströme der Weisheit*»), «небесный свет правды» («*der Wahrheit himmlisches Licht*») и др.¹⁵ в рамках концепта «господство знания». В путь за звездой каждого из королей подталкивает тяга к идеалу — каждого к своему: король с юга страшится смерти (как фактора, ограничивающего господство богатства), король с севера ищет полноты силы, король с востока — полноты знания.

Таким образом, все три случая входят на равных правах в аксиологию власти или господства, которая подразумевает и наличие тех, над кем властвуют или господствуют. В прологе это пастухи. Уже их первые слова свидетельствуют об подчиненном положении: «Пася стада чужого господина, видим мы, дивясь, блестящую звезду»¹⁶. Эти слова любопытно сопоставить с Евангелием от Луки: «В той стране были на поле пастухи, которые содержали ночную стражу у стада своего» (Лк. 2: 8). Даже учитывая некоторую двусмысленность местоимения «своего»¹⁷, все же представляется очевидным смещение в

¹³ Christus. S. 23.

¹⁴ Christus. S. 25.

¹⁵ Christus. S. 28—29.

¹⁶ Christus. S. 14.

¹⁷ В обиходном для XIX столетия переводе на немецкий язык, выполненный еще Лютером (т. н. «Ausgabe letzter Hand» — «издание последней руки» 1545 г.), в этом ме-

либретто акцента в сторону «не-владения» стадом и собственной подчиненности пастухов.

Как нам представляется, эти аксиологические отношения находят выражение и в мизансцене (т. е. в пространственных миметических фигурах). Согласно ремаркам, извещенные ангелом, пастухи оборачиваются к хижине, в которой должен быть рожденный Христос, но именно в этот момент с разных сторон (справа, с заднего плана и слева) на сцену последовательно входят короли, каждый со своей свитой. Короли и свита пассивно, но препятствуют непосредственному движению пастухов к хижине. В момент поклонения мизансцена имеет, таким образом, строго иерархический характер: на переднем плане пастухи и свита королей, на втором плане сами короли, на заднем плане — Христос и Святое Семейство. Но единообразии действий и пастухов, и королей в момент поклонения указывает на их равную подчиненность или, вернее, готовность подчиниться. Еще ранее эта всеохватность означена звездой, равно видимой и пастухам, и каждому королю в отдельности (не говоря уже о зрителях/слушателях). Звезда — это внешний атрибут Христа.

Новые, отличные от Евангелий атрибуты и фигуры пролога складываются в систему, ориентированную на тематическую оппозицию «власть — подчинение», которая отчасти коррелирует и с оппозицией «богатство — бедность». Соответственно, пастухи и короли репрезентуют два общественных класса. Короли (высший класс) препятствуют доступу пастухов (низший класс) к благу (Христу), но явление самого младенца-Христа снимает эту оппозицию, замещая ее оппозицией «власть бога — подчинение людей»¹⁸.

Таким образом, социальный конфликт становится тем дополнительным идеологическим уровнем, возможность привнесения которого обусловлена обращением к общеизвестному сюжету. Ни для Рубинштейна, ни для Бультхаупта это не является неожиданностью. Так, Бультхаупт еще в 1877 г. написал социальную драму «Рабочие»¹⁹.

Рубинштейн же старался не высказывать публично своих взглядов на общественные и политические вопросы, если они напрямую не касались искусства, но в частной переписке время от времени касался их. Кроме того, на протяжении жизни Рубинштейн делал за-

сте употреблено «ihre» («их»).

¹⁸ Выскажем предположение, что при таком прочтении северного короля можно рассматривать как аллюзию на российского монарха. Не является ли тогда фраза «Должны ли посохи пастухов побороть меня?» («Soll der Stecken der Hirten mich überwinden?» — Christus. S. 26) аллюзией на «Дубинушку»?

¹⁹ *Bulthaupt H. A. Die Arbeiter: Drama in vier Acten. Bremen, 1877.*

писи в так называемом «Коробе мыслей» («Gedankenkorb»). В этом не предназначавшемся к прижизненной публикации «документе эпохи» немало наблюдений и на социально-политические темы. Вот несколько примеров:

«Монархи никогда не находят народ достаточно созревшим для свободы»²⁰;

«Правительства напрасно допускают развитие социалистического вопроса снизу. Этот вопрос настолько важен и настолько непредвиден в своих последствиях, что правительства должны бы в своих собственных интересах основательно его изучить и владеть им, если не желают быть вовлеченными во всеобщую общественную катастрофу или по крайней мере — в полный общественный переворот. Хорошо это само по себе или плохо, — кто может это заранее с определенностью установить? Во всяком случае это имеет лавинообразный характер, и его наступления уже не придется долго ожидать»²¹;

«Тяжело поплотятся народы, если монарх следует в политике капризу, „ибо каждое прегрешенье получает возмездие на земле“. Поэтому монархи в своих политических действиях должны бы принимать во внимание не настоящее, а будущее. Но в истории с этим встречаешься очень редко»²²;

«Монархическое правление — для детства народа, конституция — для его юности, республика — для его зрелого возраста»²³.

Рубинштейн свои взгляды характеризовал так: «Я кажусь себе самому достаточно нелогичным: республиканец и радикал в жизни, я в искусстве — консервативен и деспот»²⁴. Наконец, в «Коробе мыслей» есть запись, напрямую соединяющая Евангелие и социальную тематику: «То, что Христос не уничтожил рабства могучим словом и что рабам пришлось утешиться лишь потусторонней жизнью, представляется мне чем-то оппортунистическим, то есть приноровленным к господствовавшим в те времена условиям»²⁵.

Идеология социального конфликта играет существенную роль не только в прологе, но и в последующих действиях оперы. Об этом зачастую свидетельствует сам отбор евангельских событий. Касательно

²⁰ Рубинштейн А. Г. Из «Короба мыслей» // Рубинштейн А. Г. Литературное наследие: в 3 тт. Том 1. М., 1983. С. 164 (далее: Короб). По имеющемуся изданию установить точную хронологию записей в «Коробе мыслей» не представляется возможным.

²¹ Короб. С. 179.

²² Короб. С. 200.

²³ Короб. С. 204.

²⁴ Короб. С. 185.

²⁵ Короб. С. 173.

рождественских сюжетов следует отметить, что они имеют традиционную (если не генетическую) склонность «соскальзывать» в социальный дискурс. Интересную аналогию к прологу «Христа» представляет написанная в 1915 году опера английского композитора Ретленда Боутона «Вифлеем» («Bethlehem») ²⁶, в основе либретто которой лежит «Рождественское действо из Ковентри» («Coventry Nativity Play»). До середины 1920-х гг. обычной была практика исполнения этой довольно популярной оперы в стилизованном «под средневековье» сценическом оформлении ²⁷. Но в 1926 году, во время британской всеобщей стачки, при постановке оперы в Лондоне Боутон, с симпатией относившийся к бастующим, решил «осовременить» оформление: Иисус появлялся на свет в доме шахтера, а Ирод был представлен капиталистом в цилиндре, в окружении полицейских и солдат в соответствующей форме. Это вызвало большой скандал, раздутый, прежде всего, проконсерваторской прессой ²⁸.

Возможно, что усиление социально-идеологического уровня отчасти объясняет также и концертную и сценическую судьбу оперы Рубинштейна: для религиозного театра опера была слишком светской, для светского — слишком религиозной. При жизни Рубинштейна «Христос» был исполнен один раз в концертном варианте (т. е. как оратория) в 1893 году в Штуттгарте. Затем, в 1895 году, уже после смерти композитора, опера была поставлена на сцене театра в Бремене. В этой постановке «по сценическим условиям» было пропущено седьмое действие (сцена распятия) ²⁹. Известно, что в России в концертном исполнении был представлен лишь пролог оперы (1899 г.). Упоминаний об исполнении «Христа» в России или за ее пределами в XX веке нам найти не удалось. Однако в XXI веке про оперу вспомнили: в концертном варианте ее несколько раз исполняли в Тюмени, а в 2008 году она была поставлена на сцене Пермского театра оперы и балета.

²⁶ Отметим, что на обложке наиболее доступной в данный момент записи этой оперы (Hyperion CDA66690) репродуцирован один из упомянутых нами гобеленов по эскизам Э. Берн-Джонса.

²⁷ Например, см.: C. Rutland Boughton's *Bethlehem* // *The Musical Times*. Vol. 64, No. 960 (Feb. 1, 1923). P. 128.

²⁸ См. *Hurd M.* *The Glastonbury Festivals* // *The Musical Times*. Vol. 125, No. 1698 (Aug., 1984). P. 437.

²⁹ *Баскин В.* Духовная опера «Христос» А. Г. Рубинштейна на сцене бременского театра // *Нива*. 1895, № 26. С. 628.