

Трактовка музыки оратории «Страсти по Матфею» митрополита Илариона (Алфеева) в фильме Павла Семеновича Лунгина «Дирижер»

Зайцева Марина Леонидовна

Государственная классическая академия имени Маймонида Московского государственного университета дизайна и технологий, профессор кафедры аналитической методологии и педагогики музыкального образования, доктор искусствоведения, профессор, Россия

Аннотация. В статье научно обосновано значение мессы в истории развития музыкального искусства. Рассмотрены генезис мессы и ее развитие в качестве ведущего духовного вокально-хорового жанра эпохи европейского Средневековья и Возрождения. Выявлены особенности композиции и музыкального языка оратории «Страсти по Матфею» митрополита Илариона. Доказано, что на формирование логики интонационного развития, композиционных и гармонических решений оратории оказали воздействие традиции западноевропейской музыки. Факторами влияния являются образы, темы и художественные приемы, которые взяты из византийского и русского церковных богослужений. Анализ музыки фильма П. Лунгина «Дирижер» выявил важное значение оратории «Страсти по Матфею» митрополита Илариона для понимания смысла произведения. Взаимодействие визуального и аудиального аспектов приводит к полифонии смыслов. Эта полифония обогащает понимание художественного произведения.

Ключевые слова: музыка; духовная музыка; киноискусство; митрополит Иларион; восприятие.

УДК 78.01

LLC Subject Category: M2147-2188

Введение

Одной из актуальных тем современного искусствоведения является взаимоотношение музыки и экранных искусств, проблема применения музыки в современных медиа-жанрах. Стремлением к синтезу искусств в художественных проектах XXI века позволяет наделять художественный образ многомерностью, но не всегда многозначностью. Созданный в 2012 г. Фильм П. С. Лунгина занимает особое место в истории отечественного киноискусства, причиной его высокой художественной ценности является уникальный синтез музыки и видеоряда, музыка оратории митрополита Илариона становится концептуальной основой фильма. Анализ трактовки музыки оратории позволит осознать тенденции развития современного искусства, выявить его духовные ориентиры.

История развития церковных жанров в европейском и византийском искусстве получила широкое освещение в музыковедческой литературе. Между тем, научных трудов, посвященных вопросам использования духовных жанров в современном киноискусстве, чрезвычайно мало. Оратория «Страсти по Матфею» митрополита Илариона (Алфеева) до сих пор не иссле-

дована как самостоятельное музыкальное произведение и как драматургическая основа фильма «Дирижер». Слабая изученность оратории и способа ее воплощения в фильме еще раз подтверждают актуальность и научную новизну исследования.

Цель исследования – раскрыть особенности освоения религиозных систем главных ветвей христианства (западной: католицизма, протестантизма и восточной: православия) через применение духовных жанров и тем в художественном творчестве.

Для достижения поставленной цели были поставлены следующие задачи:

- изучить историю формирования и развития духовных вокальных жанров в европейском искусстве;
- выявить особенности музыкального языка оратории «Страсти по Матфею» митрополита Илариона (Алфеева);
- изучить особенности творческого диалога композитора и режиссера и композитора фильма «Дирижер».

Результаты исследования

Жанр «Страстей» имеет длительную историю развития в европейском музыкальном искусстве. Отношение к церковной музыке в современном искусстве формируется в эпоху европейского Средневековья, в частности, классификация музыкальных жанров, изложенная в трактате «Музыка» парижского магистра музыки Иоанна де Грохео (ок.1300 г.), содержит три «разветвления музыки» [1, с. 72]:

- музыка простая «simplex» или гражданская «civilis» или простонародная «idiote»;
- музыка сложная, сочиненная «composita» или правильная «regularis», или каноническая которую называют также мензуральная;
- музыка, объединяющая первые два вида в «нечто лучшее» – это музыка церковная «ecclesiastica».

В развитии литургических жанров благодаря наибольшей полноте фиксаций открывается для нас история развития музыкального мышления, ведь за любым стилем стоит человек. Musica ecclesiastica – это сложное отражение мирозерцания, художественно-эстетического сознания человека эпохи европейского Средневековья. С наибольшей полнотой картину мира средневекового человека отразил центральный по своему значению жанр церковной музыки – месса [2, с. 340].

Система жанров европейской средневековой церковной музыки (Musica ecclesiastica) подразделяется на две основные сферы [3, с. 41]:

- жанры музыки, непосредственно связанной с ритуалом церковной службы (напевы, входящие в мессу – обедню, и напевы всех прочих служб, так называемые службы часов или Officium);
- жанры музыки духовного содержания, но бытующей и вне церкви – музыки, производной от первой и занимающей как бы пограничное положение

ние (кондукт, мотет, лауда, духовная песня, с XVI в. – протестантский хорал, позже – духовный стих в России и т.п.

В музыке католической церкви месса является центральным, главным жанром, что и требует рассмотрения мессы прежде всего с жанровой стороны, с точки зрения функциональности этой музыки. Месса (фр. messe, лат. missa) представляет собой масштабное многочастное произведение на религиозный текст, исполняемое хором и солистами с использованием инструментальных составов [2, с. 340]. Само слово «месса» (от латинского *missio, mitto* – освобождаю или отпускаю) в церковном обиходе использовалось с IV в. н.э., означая отпущение грехов [3, с. 40]. С конца IV в. слово «месса» применяется для названия обедни в римском католическом культе, вытеснившем другие варианты литургии в местных центрах христианского культа.

Происхождение литургии, как отмечает Н. Д. Успенский, следует искать не только на Западе, но и на Востоке. По мнению исследователя, на процесс формирования литургии заметное влияние оказали сирийские, эфиопские, византийские, иудейские ритуалы [4, с. 34]. Так, обычаи преломления хлеба, «вечери любви» первых христиан, молитвенные субботние собрания в синагогах с пением псалмов, чтением Библии и поучениями на избранные тексты стали прообразами главного ритуала в католическом культе [5, с. 97]. То же относится и к корням латинского церковного пения: антифонное пение, как предполагается, возникло еще в сирийских и египетских монастырях общинах. Изобретение этой манеры церковного пения приписывается святому Игнатию Антиохийскому, якобы услышавшему подобное пение ангелов или же Амвросию Медиоланскому [6, с. 68]. В практике синагогального богослужения было распространено респонсорное пение псалмов (попеременно кантором – солистом и общиной – хором). Во всяком случае, уже при Златоусте в Византии существовали все три типа церковного пения, которые тогда же были перенесены святителем Амвросием Медиоланским в западную культуру (конец IV в. н.э.): *cantus directeanus, cantus responsorius, cantus antiphonariu* [1, с. 53]. Таким образом, следует различать мессу как главный культовый ритуал в римской католической службе, материалом которого были как музыкальные, так и внемузыкальные элементы (молитвы, чтение писания, ритуальные действия, пение и т.д.), и мессу как развитый собственно музыкально-литургический цикл, который был осознан значительно позднее. Месса – служба – это сложный синкретический жанр, в котором музыка является не основой, а лишь составным элементом.

Понимание особенностей мессы как культового ритуала требует знания основ средневековой культуры. Особенности этой культуры во многом определяются теоцентризмом. Теологизм был основанием картины мира человека эпохи Средневековья. Антропоцентрическая ориентация начинает внедряться в общественное мировоззрение позже, с эпохи Возрождения, в результате изменяется понимание функции искусств, в том числе музыки, и, в частности, мессы. В эпоху Средневековья месса как жанр была не просто связана с религией, не просто «обслуживала» культ, а была его важнейшей составной частью [7, с. 1224].

Какая же функция отводилась мессе? Месса сама являлась выражением христианского мировоззрения, которое, в отличие от античного языческого взгляда на человека, трактует его как существо двойственное: с одной стороны – это телесное, тварное создание, но, с другой стороны, в него заронено духовное начало, «искра божия» (недаром даже в быту моментом истинного рождения человека считалось не появление его на свет, а крещение). Эта «искра» в дальнейшей жизни может и потухнуть, если человек не позаботится о своей душе, а эта забота предполагает целую систему ритуальных поступков и действий. Месса включена в эту систему. Её функция – периодическое очищение души от греха через проживание каждый раз одного и того же «сюжета»: символического воспроизведения жертвенной смерти Христа и приобщение к этой жертве. Кульминационным местом мессы является пресуществление хлеба и вина в плоть и кровь Христову, которые приносятся в жертву на алтарь и которым затем причащаются присутствующие – такова сакраментальная фабула мессы.

В самой идее мессы, а также в характере протекания этого ритуала воплотилась важнейшая черта средневековой культуры – символизм. Символизм пронизывает средневековую жизнь на всех уровнях, поскольку вся жизнь сосредоточена и исходит из одного центра Божественных истин (теоцентризм). Искусство и наука носили в первую очередь характер истолкования и комментария священных текстов. Отсюда своеобразный «репродуцирующий» характер искусства: в живописи – повторение одних и тех же событий. При этом за планом реальности всегда стоит план ноуменальности, который, согласно теологии, и является истинной, высшей реальностью [8, с. 63].

Месса, как было сказано, символична уже по своей концепции, все действия в ней также носят символический характер: переходы, переносы, жесты, а также числа и пропорции, в том числе и в музыке. Кугие – тройная троица по форме, три части в *Agnus Dei*, четыре раздела всей мессы- службы и т. д. Впоследствии символика элементов музыкального языка в мессе начинает абстрагироваться от теоцентрической идеи, носить более самоценный характер, становится воплощением некой организующей идеи, мастерства, изобретательности или тайнописи композитора [9, с. 62]. Тем не менее, обратим внимание на то, что ведущий на протяжении веков тип многоголосной композиции – опора на кантус приус фактус – воспринимался не только (и даже не столько) в конструктивно-технологическом, сколько в символическом плане – опора на изначально данную истину, а присочинение голосов – как истолкование этой истины [10, с. 93].

Понимание художественного времени в средневековом искусстве обусловлено трактовкой категории времени в богословии: за временем реального, сиюминутного стоит время вечного, которое и является истинным [8, с. 87]. В иконографии можно отметить предпочтение статики перед динамикой – статична трактовка даже самых экспрессивных сюжетов (приводятся несколько изображений Распятия), поскольку функция искусства – через по-

верхность конкретики погрузить в размышление о вечном, благоприятствовать длительному созерцанию. Иная трактовка времени, сохранившаяся от языческих времен – время как замкнутая цикличность, непрерывно повторяющаяся данность. В средневековом искусстве воплощалась как циклическая концепция временного процесса (архаическая), так и линейная (эсхатологическая, христианская): существует годовой цикл служб, напоминающих о единожды произошедших церковных историях. Еще Аврелий Августин отметил, что Христос – это не фокусник, который каждый раз повторяет один и тот же трюк с Воскрешением [6, с. 80]. При создании художественных объектов в этот период избегаются действенные моменты, особую роль играют замкнутость, «охватывающая» форма (замкнутость как воплощение идеи круга, символа совершенства), принцип «соразмерно исчисляемой структуры» [4, с. 39]. На средневековых часах человечества отсутствует минутная стрелка, а вместе с ней, кажется, и интерес к порядку и характеру временного развития. Так, в «Книге новелл и красивой, вежливой речи» (конец XIII в.) рыцарь Фридриха II перед началом пира отправляется в дальние страны, совершает немало подвигов, выигрывает ряд сражений, женится, воспитывает детей – и успевает вернуться к королю, у которого гости еще не успели сесть за праздничный стол [11]. В театре высокого средневековья и Возрождения на сцене с начала до конца спектакля находились сразу все декорации. В картинах, с одной стороны, в едином пространстве часто соединяются разные события и истории. Временные представления преобразуются в пространственные, которые отличаются локализованностью и иерархичностью. Неслучайны и напрашивающиеся сравнения построения мессы с архитектурной готической композицией.

Строение мессы определяется прежде всего порядком совершения ритуала, в котором музыка является лишь составным элементом [2, с. 340]. Месса состоит из четырех частей:

- Служба Слова. Функция этой части – приготовление: включение человека в действие, приведение в состояние наибольшей восприимчивости к смыслу Божественного слова;
- Евхаристия: приношение даров (бескровной жертвы) и их освящение как символ соединения присутствующих в христианской любви;
- Канон: молитва священника от имени всех верующих с просьбой принять эту жертву. Эта часть всегда неизменна;
- Причастие: начинается с пресуществления хлеба и вина, после чего совершается одно из семи христианских таинств – причастие.

При этом существует еще одно деление: первая часть – для всех, но ко второй, третьей, четвертой частям, где реализуется сакральное предназначение мессы, допускаются лишь посвященные. В мессе есть неизменяемая часть (*missa orbinarium*) и изменяемая – в соответствии с церковным календарем (*missa proprium*).

Музыкальную часть мессы составляют:

- чтение нараспев фрагментов из Старого и Нового Заветов, молитвы;

- собственно пение: псалмы, гимны, кантики, пение совместное (антифонное и респонсорное).

Обобщая значение мессы в истории развития музыкального мышления, отметим основные изменения в этом жанре на протяжении эпохи Средневековья:

- в фактуре: от одноголосья до самых развитых форм многоголосья, от полифонии – до гомофонного склада;

- постепенное включение светских мелодий в музыкальную основу мессы, эмансипация (при периодических запретах церкви) от григорианского хорала как основы музыкального материала и композиции;

- в области композиции: от строгой опоры на кантус фирмус до развитых свободных форм (а позже – и гомофонных форм) [3, с. 582];

- звуковысотная организация: от средневековых ладовых модусов или тонов до развитой тональности, функциональной гармонии (хотя в этой сфере церковная музыка является более традиционной по сравнению со светской);

- применение всех типов метро-ритмической организации, существовавших в музыке за этот период;

- развитие хоровой фактуры;

- постепенное внедрение инструментов (помимо традиционного органа);

- в жанровом понимании месса развивается от чисто обиходного до жанра высокого искусства (концертность ощущается со второй половины XVII в., прежде всего – в Венецианской школе);

- от традиционности и унификации музыкального языка – к индивидуальности стиля и замысла, к доминированию авторского начала;

- от эпизодического включения пения, разрозненной фиксации музыкальных элементов – до самостоятельно развитой музыкально-циклической композиции, определяемой не только обрядом и текстом, но и чисто музыкальной логикой [9, с. 61].

Жанр «Страстей», музыкально-драматических произведений ораториального жанра, посвященных изложению страданий Христа (Passion – от фр. «пасьон», нем. «пассион»; Passione – от итал. «пассьонэ»), появился в результате развития обрядов католической церковной службы. Основой «Страстей» был евангельский текст, который читали либо разыгрывали в лицах с сопровождением музыки [2, с. 340]. В церковный обиход жанр «Страстей» вошел еще в IV в. н.э., изначально как псалмодия, мелодическая декламация. Расцвет жанра «Страстей» обусловлен распространением в XVIII в. ораториальных форм, в которых участвовали солист, хор, оркестр и, нередко, орган. Тексты «Страстей» со временем освобождались от строгого следования евангельским текстам, и уже в начале XVIII в. их создавали известные поэты и оперные либреттисты. Так, Рейнхард Кайзер в 1704 г. вместо библейского текста использовал стихи Кристиана Фридриха Хунольда. Текст «Страстной оратории», созданной в 1712 г. поэтом и либреттистом Бартольдом Брокке-

сом, стал основой произведений Г. Ф. Генделя, Г. Ф. Телемана. Для своих «Страстей» И. С. Бах использовал, кроме Брокеса, тексты С. Франка, Пикандера, Э. Ноймайстера, Г. К. Эльмара, З. Франка, К. М. фон Циглера, Г. К. Леймса и других. Во второй половине XVIII в. несколько композиторов написали «Страсти» на либретто Пьетро Метастазियो, в их ряду Йозеф Мысливечек («Страсти Иисуса Христа», 1773) и Антонио Сальери («Страсти господ нашего Иисуса Христа», 1776).

Наивысшего расцветом этот жанр достиг в творчестве выдающегося композитора Иоганна Себастьяна Баха («Страсти по Иоанну», «Страсти по Матфею»). В XIX в. интерес к жанру «Страстей» ослабевает, композиторы предпочитают более свободные формы. Возрождение этого жанра происходит в XX веке: ещё в 30-х годах немецкий композитор-лютеранин Х. Дистлер сочинил хоральные «Страсти» на базе текстов всех четырёх евангелистов («Choralpassion nach den 4 Evangelien der Heiligen Schrift»). Так же и современные композиторы неоднократно обращались к данному жанру, назовем такие выдающиеся произведения как «Страсти по Луке» К. Пендерецкого, «Страсти по Иоанну» С. Губайдулиной, «Страсти по Иоанну» А. Пярта, «Страсти по Матфею» митрополита Илариона, «Страсти по Марку» Ф. Сикстена (на шведском языке). В целом, как отмечает О. Гарбар, «история музыки знает огромное множество «Страстей» (Пассионов) – католических, протестантских, даже карнавальных и в стиле рок» [2, с. 340].

Премьера «Страстей по Матфею» митрополита Илариона состоялась в 2007 году, в Москве, на ней присутствовал Патриарх Алексий II и митрополит Кирилл. В исполнении участвовал большой хор Государственной Третьяковской галереи, струнный состав симфонического оркестра под руководством В. И. Федосеева и 5 солистов. В дальнейшем произведение с большим успехом исполняется в России и за границей. Существует исполнение «Страстей» митрополита Илариона Большим симфоническим оркестром имени П. И. Чайковского (дирижёр – А. Пузаков) совместно с Московским синодальным хором и солистами: П. Шамаева (меццо-сопрано), А. Аглатова (сопрано), А. Зараев (бас), М. Пастер (тенор), чтец – митрополит Иларион. В 2011 г. силами артистов Орловской государственной филармонии, симфонического оркестра и камерного хора «ЛИК» под руководством Д. Коваленко оратория была поставлена в театре имени И. С. Тургенева (г. Орёл). В 2013 г. «Страсти по Матфею» митрополита Илариона были исполнены в Зале Средневекового искусства РГГУ симфоническим оркестром ГКА имени Маймонида (дирижеры – В. Керн, Б. Тараканов), Академическим большим хором РГГУ п/у Бориса Тараканова, Сводным хором объединенного хорового движения «Chorus Inside».

Как вспоминает Иларион, на создание рукописи произведения редко находились спокойные часы, в основном же он посвящал этому занятию часы нахождения в аэропорту и в самолете [4]. Текст оратории написан митрополитом Иларионом на основе Евангелия от Матфея, повествующего о страданиях и смерти Христа. Некоторые тексты для хоров и арий заимствованы

из текстов богослужений Страстной седмицы. Как отмечает игумен Петр (Мещеринов), автор расширил канонические сюжетные линии этих богослужений, так как традиционный евангельский текст завершается эпизодом запечатывания гроба Господня и приставления к нему стражников, а «владыка Иларион довёл повествование до самого конца Евангелия от Матфея, до Воскресения. Для не богослужебного, концертного произведения это, конечно же, более логично» [12]. Если в церковном богослужении текст произносится диаконом Православной Церкви, то в данном случае сам митрополит Иларион выступал в роли чтеца, благодаря чему усилился религиозный аспект художественного произведения, что было оправдано его замыслом.

Основная тема «Страстей», как отмечает автор – тема покаяния [13]. Представляется очень важным сочетание в «Страстях» митрополита Илариона, епископа епископом Вены и Австрии, великолепного знатока музыкальной культуры этих стран, традиций жанра «Страстей» с музыкальным языком православных богослужений (страстные песнопения). Это является выдающимся примером христианского универсализма, единства общехристианской культуры. Безусловно, внутри этого единства могут и должны быть свои особенности понимания вероучительных принципов, продиктованные спецификой менталитета нации. В частности, при изображении крестных мук Христа в западноевропейском искусстве и в древнерусской живописи, продолжающей традиции византийской иконографии, при общности темы можно отметить различие в трактовке главной темы. Если в западноевропейском искусстве подчеркивается прежде всего мученичество Христа, его крестные страдания (наиболее ярко этот образ отражен в творчестве немецкого художника эпохи Возрождения Матиаса Грюневальда), то в отечественной иконографии превалирует образ распятого Христа, лик которого печален, но мирен: мученичество здесь перекрывается чувством любви к Богу-Отцу и людям, ради которых и была совершена эта жертва. Напомним, что если в католицизме основным праздником церковного года считается Рождество Христово, то в православии кульминация годового цикла – Пасха, после которой и начинается исчисление нового церковного года. Богослужение в период Страстной недели и Пасхальных праздников – самая важная часть культа, так как в них содержится наиболее важные для религиозного сознания темы суда, смерти, воскресения, покаяния.

Возможно, особая значимость темы любви и сострадания в восточной ветви христианства связана с тем, что в начале процесса зарождения древнехристианского богослужения (II-III вв. н.э.) ранневизантийская литургия представляла собой простые собрания, близкие к традиционным собраниям иудейских общин. Как отмечает А. Д. Стржалковская, эти собрания наполнялись новозаветным смыслом благодаря включению таинства Евхаристии [14, с. 17]. Они понимались как агапе, вечера любви. Пробразом ранних византийских религиозных собраний была Тайная Вечеря, вечеря Господня, последняя совместная трапеза Христа и его учеников накануне дня его крестной смерти. Несмотря на то, что в дальнейшем эта связь агап с церковными

ми таинствами постепенно ослабевала: с конца IV в. агапы выводятся из состава церковных служб, что было связано с расширением состава верующих. В ней оказалось множество прихожан, не понимающих глубокого смысла агапы и превращающих их в обычные пиршества. Исчезновение агапы изменило весь церковных ритуал, однако именно в византийских литургических текстах и иконографическом искусстве отмечается особую значимость тем христианской любви [15]. Приведем частный пример из византийского богослужения, в котором на протяжении VI в. с целью закрепления религиозных догматов в церемонии был введен обычай посещения императором церковных служб. Император должен был быть образцом не только государственной сласти, но и христианской любви и смирения. В храме Святой Софии в Великий четверг Страстной недели он выполнял обязанности простого псаломщика, принимал причастие после диаконов и омывал по христианской традиции ноги двенадцати самым беднейшим прихожанам церкви [14, с. 17].

Отметим особое сочетание в «Страстях» митрополита Илариона сложных духовных тем, раскрываемых в тексте, и классически выверенного музыкального языка, практически лишенного усложненной лексики музыкального авангарда и иных экспериментальных музыкальных направлений. Как отмечает игумен Петр (Мещеринов) «с одной стороны, «потолком» музыкальной культуры для очень многих людей сегодня являются мюзиклы и саундтреки – так что, если мы назовём нашу музыкальную эпоху “временем мюзикла”» [12]. Академическая музыка порой становится чрезмерно «элитарной»; в ней господствует такой музыкальный язык, который сложен для восприятия неподготовленного человека (например, атональность и др.).

В «Страстях по Матфею» удачно сочетаются лучшие академические традиции с доступностью музыкального языка без признаков его художественного «снижения». Такой синтез характерен для шедевров музыкального искусства: произведений В. А. Моцарта, Й. Гайдна, М. Глинки и др. «Лично для меня, – отмечает Игумен Петр (Мещеринов), – является очень отрадным то, что владыка Иларион продемонстрировал: не только рок-среда или молодёжная субкультура – пространство миссии; им может быть и высокая культура» [12].

Сюжет «Страстей по Матфею» обуславливает композиционное устройство цикла: произведение имеет четыре части (Тайная вечеря, Суд, Распятие, Погребение) и состоит из 48 номеров. Отметим, что в оратории большая роль дана хоровым эпизодам и оркестру, сольных партий мало. В каждой части присутствует только одна ария, основное же действие раскрывается в репликах Евангелиста и хора. Сольные партии заметно выделяются в оратории особой экспрессией и интонационной яркостью. Эти островки лирики, интимного человеческого страдания окружены разделами чередующихся партий Евангелиста и хоровых эпизодов, то сдерживающих эмоциональный накал сольных арий, комментирующих происходящие события, то приводящих к мощной кульминации. Напомним, что жанр «Страстей» является разновидностью жанра оратории, в которой традиционно особую роль играл

именно хор. Лишь позднее, с XVII в., в ораториях начинает выделяться по своим выразительным характеристикам партия Евангелиста (или Рассказчика, Историка). По своему строению оно больше напоминает не «Страсти» И. С. Баха, а более ранние произведения в этом жанре, к примеру, «Страсти по Матфею» Г. Шютца, в котором основную роль также играет хор и Евангелист. Отличие от «Страстей по Матфею» Г. Шютца в данном случае состоит в том, что Иларион не вводит таких персонажей как Иисус, Петр, речитативы поручены только Евангелисту.

Страсти по Матфею митрополита Илариона стилистически неоднородны, в них сочетаются средневековые (от византийской литургии) и барочные черты. В музыке «Страстей» присутствуют цитаты из православных молитв, псалмов («Тебе поем» и др.). Прием использования церковных мелодий характерен как для средневековой, так и для барочной и новоевропейской музыки. В частности, И. С. Бах использовал в своих «Страстях по Матфею» мелодии протестантских гимнов и арий. Так же и в музыкальной ткани «Страстей по Матфею» Митрополита Илариона присутствуют темы известнейших хоралов. «Я знаю, что владыка Иларион – знаток и любитель творчества Баха, и он сам говорил, что одним из важнейших источников вдохновения для него было именно баховское творчество» [12]. Напомним, что Иларион – епископ Венский и Австрийский, он хорошо знает культуру этих стран. В инструментальных эпизодах оратории баховский стиль особенно ощутим как в типе мелодизма, гармонии, так и в способах мелодического развития. Композитор следующими словами определяет смысл своего сознательного приближения к стилю барочной музыки: «В своем сочинении я опирался на музыкальное видение баховской эпохи: именно потому я назвал свое сочинение «Страстями по Матфею» – чтобы не возникало вопросов, на кого я ориентируюсь. Но это не цитирование и не рекомпозиция, не пародия и не деконструкция» [13].

Митрополит Иларион использует прием цитирования, но, в отличие от И.С. Баха, материалом цитирования становятся церковные песнопения, входящие в систему православного богослужения. Отметим наиболее яркие примеры цитирования церковных мелодий в «Страстях» Илариона. Первый – плач Богородицы в Третьей части оратории. Ария «Плач Марии» – это повествование о сострадании и материнской печали. Женские образы в христианском богослужении наиболее разработаны в восточном, византийском типе литургий, на который так активно опирается в своем творчестве митрополит Иларион. Самый почитаемый храм Византии – храм Софии, он стал образцом и самого известного софийского храма Киева. Культ Богородицы формируется в византийском искусстве, вводятся специфические праздники, связанные с именем Богородицы [4, с. 38]. Так, к XI в. Византии и древней Руси утверждается праздник Покрова Богородицы в память о чудесном избавлении в 910 г. Константинополя. Во время молитвы о спасении закрывшихся в храме верующих юродивый Андрей увидел молящуюся Богоматерь, снявшую с голову платок и простершей его над людьми в храме. Как отмечает Э.

Фукс, с распространением восточного культа Богородицы на территории западной Европы в эпоху Ренессанса стало меняться отношение к женщине, до этого понимаемой, прежде всего, как искусительницы и источника грехопадения Адама. Женские образы оказываются весьма существенными в восточной литургии (Богородица, Мария Магдалина, сестры Мария и Марфа и др). Церковные песнопения из «Страстной» седмицы используются в хоре, начинающемся после арии Богородицы, оплакивающей Сына. Мужской хор исполняет «Не рыдай Мене Мати, зрящи во гробе... востану бо и прославлюся» (Третья часть оратории).

Общность «Страстей» И. С. Баха и митрополита Илариона проявляется также на композиционном уровне. Так, Ария Евангелиста после отречения Петра у И. С. Баха – самая проникновенная ария, которая звучит после слов Евангелиста о том, как Петр пошел и горько плакал, поняв, что он трижды отрекся (Вторая часть «Страстей по Матфею» И.С. Баха). После слов Евангелиста о том, что все ученики сказали: «Не отрекись от тебя...» начинается знаменитая ария Альта.

В «Страстях по Матфею» митрополита Илариона ария Евангелиста композиционно расположена после слов об отречении Петра (Вторая часть оратории). Показательно введение композитором партии Богородицы. Это позволяет расширить сюжетные линии евангельского текста от Матфея. Напомним, что в тексте Евангелии от Матфея отсутствуют описания страданий Марии, матери Христа. Об этом повествуется в Евангелии от Иоанна. Ария «Сын Мой и Бог Мой» становится одним из ярких лирико-драматических центров произведения. Хоровое звучание достигает апофеоза в Четвертой части оратории, в финальной оркестровой фуге с хором «Смерть Твою возвещаем, и воскресение Твое исповедуем». Хор здесь разделён на семь партий, он чередуется с эпизодами оркестровой фуги, наращивая мощь звучания и усиливая трагический характер финала.

Музыка митрополита Илартона стала основой фильма Павла Лунгина «Дирижер» (2012 г.). Она звучит на протяжении всего фильма. Митрополит говорил: «у меня не было никогда идеи писать музыку к фильмам, собственно в данном случае эта не музыка была написанная для фильма, а скорее это фильм, был сделан для музыки. Потому что музыка там является не просто фоном, она является одним из действующих элементов и вплетена в сюжет кинофильма» [13].

Идея создания фильма возникла у режиссера после того, как он прослушал ораторию митрополита Илариона. Владыка уже знал творчество режиссера, ему также понравился фильм П. Лунгина «Остров». Появилось желание сделать совместный проект. При этом, очень важным представляется тот факт, что музыка писалась не во время создания фильма, как обычно бывает, а раньше. Фильм стал воплощением эмоциональной реакции режиссера на музыку.

Одной из трудностей создания сценария было то, что музыка уже имела свою программу, с которой сценаристу пришлось считаться. Как вспоми-

нает Иларион, «я первоначально думал, что надо наложить музыку на видеоряд, в котором изображаются эпизоды из Евангелия. Однако Павел Семенович Лунгин сказал, что он документалистикой не занимается, он делает игровое кино, в котором должны участвовать современные актеры, музыканты» [13].

При обсуждении сценария фильма П. Лунгин и Иларион сошлись на мнении, что в нем обязательно должна быть раскрыта основная идея – идея покаяния, чтобы она стала основной темой, на которую бы наслаивались все другие истории о современных людях. Именно это, как считает митрополит Иларион, и стало достоинством фильма: режиссеру удалось «связать музыку с повседневной жизнью человека, показать, что в жизни человека, в хитросплетениях его судьбы вновь и вновь возникают вопросы, на которые может ответить только религия» [12]. Хотя в фильме нет прямого призыва идти в церковь, но главный герой в результате совершившегося в его душе покаяния приходит не куда-то, а именно в храм. Поэтому в фильме есть большой религиозный потенциал. Тем не менее, сценарист и режиссер выстраивают религиозную тему, по выражению П. Лунгина, «полутонах», не доводя сюжетные линии до их логического завершения. Режиссер считал, что зритель должен сам находить ответы на поднимаемые в фильме вопросы.

Фильм делится на эпизоды, переключающие внимание зрителя на различные сюжетные линии. Здесь сплетаются истории о взаимоотношениях отца и сына, о супружеской измене, о конфликтах дирижера с оркестрантами, о смерти в результате одиночества и непонимания близких и во время террористического акта. Создается впечатление, что сценарист и режиссер включают в сюжетный ряд болезненные темы современности.

Оратория в фильме звучит не полностью, сюжетные линии вписываются в необходимый хронометраж. Самой истории «Страстей» в итоге осталось мало, всего два эпизода Евангелиста, но некоторые ее разделы все же вошли целиком. Проследим этапы взаимоотношения музыкального и видеорядов в основных сценах фильма. Музыка звучит на протяжении всего фильма, то усиливая динамику звучания, то затихая, чтобы стать фоном для диалогов актеров. О том, как влияет музыка на восприятие кинофильма, весьма убедительно говорит П. Лунгин: «Чем больше я занимаюсь кино, тем больше убеждаюсь, что эстетическое переживание идет через изображение. Но эмоции, слезы, как это ни странно, идут через звук. Не случайно американцы, не знаю, осмысливают они это или нет, огромные деньги вкладывают в звуковые моменты – во всё это дополнение, наполнение кинотеатров всевозможными репродукторами, музыкой, шумами, шорохом... В фильме эта музыка берет на себя эмоциональное состояние зрителя. Поэтому, если у человека есть душа, какое-то душевное чувство, то мне кажется, он реагирует на подобное воздействие» [16].

Наиболее раскрывающими характер взаимоотношения музыки и кинодействия Иларион считает несколько сцен. Первая – начало фильма, завязка сюжета. Мы видим, что дирижер (Вячеслав Петров) просыпается, он

получает факс, читает. На лице отражается потрясение полученным известием. О чем оно – мы еще не знаем. События, происходящие на экране, являются неожиданными и в целом сразу не понятными. Задача режиссера – подерживать нарастание общего настроения фильма – тревоги. Тема фильма, считает Иларион – это «покаяние, это напоминание человеку, что некоторые поступки человека имеют необратимые последствия, это напоминание о хрупкости человеческих отношений и об ответственности человека перед своими ближними» [13].

В сцене, когда дирижер приходит в дом к друзьям сына, звучит ария, посвященная теме отречения Петра (Часть I. Тайная вечеря. № 11. Ария). Дирижер в этот момент объясняет молодым людям причину разлуки с сыном: тот «хотел быть художником, а я знал: он просто не хотел работать, думая, что я буду платить за него, а я не согласился... Неделю назад позвонил, попросил денег, а я сказал, что у меня нет сына».

В художественный язык фильма включена не только музыка, но и живопись. Дирижер забирает картину умершего сына, в которой изображен он сам. По композиции она повторяет знаменитую картину «Мёртвый Христос в Гробу» Ганса Гольбейна-младшего. Напомним, что именно об этой картине говорит князь Мышкин, герой романа «Идиот» Ф. М. Достоевского: «Да от этой картины у иного еще вера может пропасть!». Дирижер выбрасывает эту картину, и зритель вновь задумывается о смысле этого поступка. Лунгин трактует этот эпизод следующим образом: «он выбрасывает картину, словно делая шаг к воскрешению собственной души, из каменной превращая её в живую» [12].

Роль главного персонажа фильма – дирижера – исполняет Владас Багдонас. Этот персонаж самый проработанный в фильме, на нем выстраивается драматургия произведения. Как говорил П. Лунгин: «Историю этого фильма можно рассказать просто в двух словах: о том, как очень сильный человек, кусок камня, глыба, впервые в жизни заплакал. Что надо было жизни, Творцу, чтобы выбить из него, из этой каменной души, эти слезы? Что с ним произошло?» [16]. Он немногословен, пунктуален, никогда не болел и не пропускал репетиций. И вместе с тем – это жесткий и даже жестокий человек, так и не нашедший пути к сердцу сына. Коллеги в оркестре дали ему прозвище «Василиск».

Кульминацией фильма является сцена, во время которой оркестр начинает концертное исполнение оратории в Иерусалиме, это первый ее номер (хор «Плач священный, придите, воспоим Христу» из Первой части оратории Митрополита Илариона), который звучит целиком, а на его фоне начинается эпизод с террористом. Во время звучания хора неожиданно появляется изображение исламиста-самоубийцы, которого готовят к совершению террористического акта, его омывают, бреют, одевают и вот он выходит на улицу, опоясанный взрывчаткой под хасидской одеждой. В сцене подготовки и совершения теракта звучит хор «Сошел еси во ад» из IV части «Погребение» и слова Евангелиста о «разверзении земли» и воскресении из мертвых.

В следующей сцене мы видим, как дирижер читает предсмертное письмо сына: «Я зашел в магазин и спросил: есть ли хлеб. Мне сказали: «Да». Я попросил жвачку – меня не поняли. Мы с тобой не поняли друг друга. Прости, что я умер. Я больше так не буду. Я тебя люблю». Эта сцена становится переломной в фильме. Дирижер вслед за священником заходит в Храм Гроба Господня. Смерть сына, жертв теракта, Христа переплетаются в единую скорбную историю. Гроб сына и Гроб Господен также оказываются резонирующими по смыслу. В начале фильма дирижёр признаётся, что не любит смерти, никогда не ходит на похороны и кладбища, всегда пытается избежать неприятностей. Ведь это ломает его привычный мир, вызывает нежелательные мысли о смерти. Однако именно такие моменты кризиса позволяют, как мы видим в итоге, человеку понять себя и свое предназначение. Дирижер пишет на письмо сына ответ и вкладывает его в свежую могилу. В этот момент меняется лад звучащей музыки с минора на мажор, происходит просветление в музыке и в душе героя. Перемена, произошедшая в сердце дирижера, вызывает сочувствие у зрителя. Это – серьезное кино, в котором присутствуют глубина, особое отношение к проблемам человека. Музыка помогает добраться до сокровенных глубин человеческого сердца, является одним из самых главных «персонажей» этого фильма.

Обобщая вышесказанное, отметим, что тема страданий Христовых, являющаяся центральной в жанре «Страстей» (Пассионов), дополняется сюжетами и образами, связанными со сферой любви, сострадания и надежды.

«Страсти по Матфею» митрополита Илариона соединяют традиции западного и восточного богослужений. Баховские приемы полифонического развития соседствуют с приемами использования канонических церковных песнопений и построения композиции, традиционных для литургий византийского типа.

Выводы

Музыка митрополита Илариона играет важную роль в драматургии фильма «Дирижер» П. С. Лунгина. Вместе с тем режиссер идет по пути сюжетного усложнения произведения, наполняя его персонажами и событиями современного мира. Фундаментальные вопросы веры, греха и добродетели, приобретают новое, современное звучание, и, вместе с тем, насыщают смысловыми параллелями будничные истории. Музыка оратории усиливает концептуальное и образно-эмоциональное содержание фильма, позволяет достичь особой силы воздействия на зрителя.

Изучение практики использования духовных жанров в современном кинематографе позволяет определить многообразие тенденций развития современного искусства и выявить значимость многовековых традиций церковной музыки в композиторском творчестве XXI в. [17]. Опыт сотрудничества митрополита Илариона и Павла Лунгина в процессе создания фильма «Дирижер» демонстрирует, что драматургический синтез слова, изображе-

ния, музыки, достигает цели обогащения смыслового пространства художественного произведения лишь при условии обладания каждого компонента эстетической и этической значимостью [18].

Перспективами дальнейших научных исследований в данном направлении является предметный анализ специфики взаимодействия визуального и аудиального планов, которая обеспечивает полифонию смыслов и обогащает семантическое и образно-эмоциональное восприятие художественного произведения.

Список использованных источников

1. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / ред.-сост. В. П. Шестаков. – Москва : Музыка, 1966. – 690 с.
2. Музыкально-энциклопедический словарь. – Москва : Советская энциклопедия, 1991. – 1056 с.
3. Кюрегян Т. С. Григорианский хорал / Т. С. Кюрегян, Ю. В. Москва, Ю. Н. Холопов ; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, каф. теории музыки. - Москва : Московская консерватория, 2008. - 259 с.
4. Успенский Н. Д. Литургия Преждеосвященных Даров (Историко-литургический очерк) / Н. Д. Успенский // Богословские Труды. – 1976. – № 15. – С. 30-42.
5. Собрание древних литургий восточных и западных в переводе на русский язык, составленное редакцией «Христианского чтения», издаваемого при С.-Петербургской духовной академии / [введ., предисл. и примеч. А. Л. Катанского]. – Санкт-Петербург : тип. Ф.Г. Елеонского и К°, 1878. – Вып. 5. – 171 с.
6. Абеляр П. История моих бедствий / П. Абеляр ; пер. с латин. В. А. Соколова ; [послесл. Е. К. Нестеровой] ; иллюстрации Ю. М. Сквородникова. – Москва : Атик, 1994. - 254 с.
7. Зайцева М. Л. Духовные ощущения как основа эстетического сознания эпохи Средневековья / М. Л. Зайцева // Психология и психотехника, 2014. – № 11. – С. 1222-1230.
8. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры / А. Я. Гуревич. – Москва : Искусство, 1984. – 348 с.
9. Друскин М. С. Пассионы и мессы И. С. Баха / М. С. Друскин. – Ленинград : Музыка, 1976. – 168 с.
10. История полифонии. – Москва : Музыка, 1983. – Вып. 1. Многоголосие средневековья, X-XIV вв. / Ю. Евдокимова. – 454 с.
11. Европейская новелла Возрождения : [Сборник] / [сост. и вступ. статья Н. Балашова, А. Михайлова, Р. Хлодовского]. - Москва : Худож. лит., 1974. - 654 с.
12. Мещеринов П. «Страсти по Матфею» митрополита Илариона – в лучших традициях и доступно [Электронный ресурс] / П. Мещеринов // Pravmir.ru. – Режим доступа: www.pravmir.ru/strasti-po-matfeyu-mitropolita-ilariona-v-luchshix. – По состоянию на 23.03.2012. – Загл. с экрана.
13. Мирополит Иларион о фильме «Дирижер» [Электронный ресурс] : интервью // Правмир: официальный YouTube канал. – Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=dhjsAubYV3w>. – По состоянию на 05.07.2016. – Загл. с экрана.

14. Стржалковская А. Д. Генезис и оформление ранневизантийской литургии : автореф. дис. ... канд. истор. наук : 07.00.03 / А. Д. Стржалковская ; Белгород. гос. нац. исслед. ун-т. – Белгород, 2012. – 28 с.

15. Вечеря Господня [Электронный ресурс] / д-р Арнольд Г. Фрухтенбаум // Православие в Канаде. – Режим доступа: <http://arielcanada.com//en/wp-content/uploads/2013/04/108-The-Lords-Supper.pdf>. – По состоянию на 05.07.2016. – Загл. с экрана.

16. Лунгин П. С. Биография [Электронный ресурс] // КиноНьюс. – Режим доступа: http://www.kinonews.ru/person_339/pavel-lungin. – По состоянию на 15.02.2016 г. – Загл. с экрана.

17. Зайцева М. Л. Возвращение к истокам: особенности применения этнических инструментов в творчестве Игоря Мациевского [Электронный ресурс] / М. Л. Зайцева // Траектория науки. – 2016. – №5(10). – Режим доступа: <http://pathofscience.org/index.php/ps/article/view/127/172>. – Загл. с экрана.

18. Зайцева М. Л. Эксперименты композиторов эпохи русского авангарда в области синтеза искусств [Электронный ресурс] / М. Л. Зайцева // Траектория науки. – 2016. – № 4(9). – Режим доступа: <http://pathofscience.org/index.php/ps/article/view/72/149>. – Загл. с экрана.

© М. Л. Зайцева

Статья получена 10.07.2016

Interpretation of the oratorio music "St. Matthew Passion" by the Metropolitan Hilarion (Alfeev) in Pavel Semenovich Lungin's film "The Conductor"

Zaytseva Marina

Maimonides State Classic Academy of Moscow state University of design and technology, Professor of the Department of Analytical Methodology and Pedagogy of Music Education, Doctor of Sciences (Arts), Russia

Abstract. The article scientifically substantiates the value of the mass in the history of musical art. Genesis of the mass and its development as a leading spiritual vocal and choral genre of the European middle Ages and Renaissance are considered. The peculiarities of composition and musical language of the oratorio «St. Matthew Passion» by Metropolitan Hilarion are identified. It is proved that the formation of the logic of melodic development, composition and harmonic solutions of the oratorio has been influenced by the traditions of Western music. Factors here are the images, themes, and artistic techniques, which are taken from the Byzantine and Russian Church services. Analysis of music of Pavel Lungin's "The Conductor" has revealed the importance of the oratorio "St. Matthew Passion" by Metropolitan Hilarion to understand the meaning of the work. The interaction of the visual and auditory aspects leads to a polyphony of meanings. This polyphony enriches the understanding of works of art.

Keywords: music; spiritual music; cinema; Metropolitan Hilarion; perception.

UDK 314.1

LLC Subject Category: DK293

References

1. Shestakov, V. P. (Ed.). (1966). *Muzykal'naja jestetika zapadnoevropejskogo srednevekov'ja i Vozrozh-denija* [Musical esthetics of the West European Middle Ages and Renaissance]. Moscow, Russia: Muzyka (in Russian).
2. Shapovalova, N. G. (Ed.). (1991). *Muzykal'no-jenciklopedicheskij slovar'* [Musical and encyclopedic dictionary]. Moscow, Russia: Sovetskaja jenciklopedija (in Russian).
3. Kjuregjan, T. S., Moskva, Ju. V., & Holopov, Ju. N. (259). *Grigorijskij horal* [Gregorian choral]. Moscow, Russia: Moskovskaja konservatorija (in Russian).
4. Uspenskij, N. D. (1976). Liturgija Prezhdeosvjashhennyh Darov (Istoriko-liturgicheskij ocherk) [Liturgy of the Presanctified Gifts (Historical and liturgical sketch)]. *Bogoslovskie Trudy*, 15, 30-42 (in Russian).
5. Katanskogo, A. L. (1878). *Sobranie drevnih liturgij vostochnyh i zapadnyh v pervode na rus-skij jazyk, sostavlennoe redakciej «Hristianskogo chtenija», izdavaemogo pri S.-Peterburgskoj duhovnoj akademii* [Meeting of ancient liturgies east and western in transfer into Russian, made by edition of the "Christian reading" published at S.-Petersburg spiritual academy]. Saint-Petersburg, Russia: tip. F.G. Eleonskogo i K° (in Russian).
6. Abeljar, P. (1994). *Istorija moih bedstvij* [History of my disasters]. Moscow, Russia: Attik (in Russian).
7. Zajceva, M. L. (2014). Duhovnye oshhushhenija kak osnova jesteticheskogo soznaniya jepohi Srednevekov'ja [Spiritual feelings as basis of esthetic consciousness of era of the Middle Ages]. *Psihologija i psihotehnika*, 11, 1222-1230 (in Russian).
8. Gurevich, A. Ja. (1984). *Kategorii srednevekovoj kul'tury* [Categories of medieval culture]. Moscow, Russia: Iskusstvo (in Russian).
9. Druskin, M. S. (1976). *Passiony i messy I. S. Baha* [Passion music and I. S. Bach's masses]. Leningrad, Russia: Muzyka (in Russian).
10. Evdokimova, Ju. (Ed.). (1983). *Istorija polifonii (Vol. 1 Mnogogolosie srednevekov'ja, X-XIV vv.)* [Polyphony history]. Moscow, Russia: Muzyka (in Russian).
11. Balashov, N., Mihajlov, A., & Hlodovskiy, R. (1974). *Evropejskaja novella Vozrozhdenija* [European short story of the Renaissance]. Moscow, Russia: Hudozh. lit. (in Russian).
12. Meshherinov, P. (2012). "Strasti po Matfeju" mitropolita Ilariona – v luchshih tradicijah i dostupno [To "Passion across Matfey" of the metropolitan Illarion - in the best traditions and it is available]. Retrieved from www.pravmir.ru/strasti-po-matfeyu-mitropolita-ilariona-v-luchshix (in Russian).
13. Pravmir. (2016, July 5). *Miropolit Ilarion o fil'me "Dirizher"* [Miropolit Illarion about the movie "Conductor"] [Video file]. Retrieved from <http://www.youtube.com/watch?v=dhjSAubYV3w> (in Russian).
14. Strzhalkovskaja, A. D. (2012). *Genezis i oformlenie rannevizantijskoj liturgii* [Genesis and registration of the early Byzantine liturgy] (Doctoral thesis). Belgorod, Russia: Belgorod. gos. nac. issled. un-t (in Russian).

15. Fruhtenbaum, G. (2013). *Večerja Gospodnja* [Evening of the Lord]. Retrieved from <http://arielcanada.com//en/wp-content/uploads/2013/04/108-The-Lords-Supper.pdf> (in Russian).
16. KinoN'jus. (2016). *Lungin P. S. Biografija* [Lungin P. S. Biography]. Retrieved from http://www.kinonews.ru/person_339/pavel-lungin (in Russian).
17. Zajceva, M. L. (2016). Vozvrashhenie k istokam: osobennosti primeneniya jetnicheskikh instrumentov v tvorchestve Igorja Macievskogo [Elektron-nyj resurs]. *Traektoriá nauki*, 5(10). Retrieved from <http://pathofscience.org/index.php/ps/article/view/127/172> (in Russian).
18. Zajceva, M. L. (2016). Jeksperimenty kompozitorov jepohi ruskogo avangarda v oblasti sinteza iskusstv [The experiments of composers of the Russian avant-garde epoch in the field of arts synthesis]. *Traektoriá nauki*, 4(9). Retrieved from <http://pathofscience.org/index.php/ps/article/view/72/149> (in Russian).

© M. Zaytseva

Received 10.07.2016