

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 782.9

ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В ДРАМАТУРГИИ «МИСТЕРИИ НА КОНЕЦ ВРЕМЕНИ» К. ОРФА: СПЕЦИФИКА ВОПЛОЩЕНИЯ

*Карпун Н. А.*¹

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Театральная пл., д. 3, литер «А», Санкт-Петербург, 190000, Россия.

Статья посвящена анализу одного из крупнейших музыкально-театральных сочинений на эсхатологический сюжет — «Мистерии на конец времени» К. Орфа. В рамках ритуальной формы находит свое воплощение сложная философская концепция, основанная на слиянии иудейских, христианских, апокрифических пророчеств о конце времени. В статье прослеживается взаимосвязь и контрапунктическое движение музыкального и текстового планов сочинения, их роли в воплощении эсхатологических образов последнего дня, Божественной воли, Страшного суда, нового неба и новой земли.

Ключевые слова: музыкальный театр XX века, К. Орф, «Мистерия на конец времени», эсхатология, музыкальная драматургия.

ESCHATOLOGICAL IMAGES IN THE DRAMATURGY OF *DE TEMPORUM FINE COMOEDIA* BY C. ORFF: IMPLEMENTATION FEATURES

*Karpun N. A.*¹

¹ St. Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory, Glinki St., 2, St. Petersburg, 190000, Russian Federation.

The article is devoted to the analysis of one of the most significant music theatre composition *De temporum fine comoedia* by C. Orff. Within the framework of the ritual form, a complex philosophical concept is embodied, based on the fusion of Jewish, Christian, apocryphal prophecies about the end of time. The article traces the relationship of music and lyrics, their role in the embodiment

of eschatological images of the last day, *Divine will, the Last Judgment*, the new heaven and the new earth.

Keywords: music theatre in the 20th century, C. Orff, *De temporum fine comoedia*, eschatology, musical dramaturgy.

Вера в Страшный суд, ожидание Апокалипсиса — неотъемлемая часть христианского канона. На страницах Нового Завета не раз упоминаются образы и символы конца света¹, а последняя книга, Откровения Иоанна Богослова, полностью посвящена этой теме. Идейные истоки данной мифологической системы восходят к эсхатологии иудаизма (и, еще раньше, — к зороастрийскому эсхатологическому мифу), а именно к Книгам Пророков из Танаха (в христианской традиции — Ветхого Завета).

Именно образы и символы Откровения, особенно центрального его события — Страшного суда — на протяжении столетий привлекали европейских художников, писателей, музыкантов. В XX веке к апокалиптическому сюжету обращались А. К. Лядов (симфоническая картина «Из Апокалипсиса», 1912) и Ф. Шмидт (оратория «Книга с семью печатями», 1937), О. Мессиян («Квартет на конец времени», 1941) и К. Вайгль (симфония № 5 «Апокалипсис», 1945). Во второй половине столетия интерес к эсхатологическим образам еще больше усилился. Как пишет К. Гёдеке, через картины конца света композиторы пытались отразить недавние страшные события — «смерть на войне, смерть в результате ядерного взрыва и массовые убийства» [1, с. 79–80]. При этом ключевой особенностью произведений на данный сюжет стало сочетание христианского апокалиптического мифа с образами эсхатологий других религий и философских учений. В рамках данной статьи проанализируем эсхатологическую картину мира, воплощенную в одном из ключевых музыкально-театральных произведений об Апокалипсисе — «Мистерии на конец времени»² К. Орфа (1962–1972³).

¹ К эсхатологическим текстам в Новом завете относятся: описание беседы Иисуса с учениками на Елеонской горе (Мк. 13; Мф. 24; 25; Лк. 17:22–37, 21:5–36), притча о зернах и плевелах (Мф. 13:24–32, 36–43). Меньше всего эсхатологический сюжет представлен в Евангелии по Иоанну, где присутствуют лишь отдельные упоминания о последнем суде (Ин. 6:40, 11:25–26, 12:31).

² Оригинальное название произведения — «*De temporum fine comoedia*» («Комедия на конец времени»). Совокупность внутренних характеристик сочинения, однако, подталкивает к поиску подходящего перевода названия. Так, в немецком варианте произведение Орфа называется «*Das Spiel vom Ende der Zeiten*» («Игра на конец времен»). О. Т. Леонтьева предлагает свой перевод заголовка, ссылаясь на неуместную в данном случае семантику слова «комедия» в русском языке — «Мистерия на конец времени» [2, с. 185]. На наш взгляд, данная версия хорошо передает значение оригинала, его связь с жанрами Средневековья, а также общий ритуальный характер произведения.

³ Премьера сочинения состоялась в 1973 году.

«Мистерия на конец времени» — сочинение, в полной мере отвечающее идеям нового музыкального театра, то есть представляющее собой, как пишет В. В. Тарнопольский, «*индивидуальный жанровый проект*, в рамках которого выстраивается своя, присущая только данному сочинению иерархия всех разнородных элементов театра» (курсив наш. — Н. К.) [3, с. 27]. Воплощенная в «Мистерии...» концепция ожидаемого Апокалипсиса основана на апокрифических идеях, прежде всего, Оригена. По мысли этого раннехристианского теолога, конец света будет ознаменован не последним судом над живыми и мертвыми, а возвращением к исходному, божественному состоянию. Это учение было названо Апокатастасис (греч. — «восстановление») и рассказывало «о прекращении адских мучений и возвращении всех в конечное состояние» [4, с. 28]. Освобождение мира от зла представлялось Оригену не последствием Божьего суда, а закономерным результатом этого восстановления, так как божественное Бытие не может включать в себя никакое зло⁴.

Фраза Оригена «*Omnium rerum finis erit vitiorum abolitio*»⁵ вынесена в эпиграф «Мистерии...» и появляется также в монологе чтеца-Анахорета во второй части (3 такта до ц. 32⁶). Еще одна латинская фраза, по мысли Т. Рёша являющаяся ключевой для произведения Орфа, — «*Nihil contra Deum nisi Deus ipse*»⁷ [5]. Изречение, в целом продолжающее размышления Оригена, впервые встречается в эпиграфе четвертой книги «Поэзии и правды» И. В. Гёте⁸. Приведенные цитаты, действительно, отражают основной дискурс ожидания конца времен по Орфу.

С этой точки зрения становится понятным подзаголовок «Мистерии...», «*Vigilia*» («Всенощное бдение»⁹). Главной особенностью вигилий становится ожидание приближающегося праздника, так как они проводятся накануне радостного события. Мотив ожидания прослеживается на протяжении

⁴ Именно отказ от идеи конечного божественного правосудия и концепция всеобщего спасения подверглись наиболее яростной критике со стороны ортодоксальной церкви. См. об этом, напр.: [4, с. 1–10].

⁵ «Конец всех вещей станет забвением всех вин».

⁶ Ссылки и нотные примеры в данной статье приводятся по изданию партитуры: С. Orff. *De temporum fine comoedia. Das Spiel vom Ende der Zeiten. Studien- und Dirigierpartitur, Fassung von 1981.* Mainz, London, New-York, Tokyo: Schott, 1981.

⁷ «Ничто против Бога, если не сам Бог». Перевод по «Словарю латинских выражений» К. Душенко, Г. Багриновского [6, с. 423].

⁸ У Гёте первое слово в изречении — «*Nemo*» (никто) [7].

⁹ Понятие «*Vigilia*» не имеет точного аналога в православном христианстве. В латинской традиции этим словом обозначали различные службы и обряды, проходящие в ночное время. Всенощное бдение православной Церкви — это особый вид вигилий, предполагающий праздничную службу с закрепленной последовательностью частей.

всего сочинения: древние прорицательницы, сивиллы, жаждут божественной кары, отшельники — пришествия Господа, его наставничества. В тихом финале, кульминации всего произведения, становится очевидна главная идея: ожидание единения с Богом, надежда на утешение.

«Всенощное бдение» — это и отправная точка для описания сюжетного пространства. «Мистерия на конец времени» состоит из трех частей — «Сивиллы», «Анахореты» и «Dies illa»¹⁰. События каждой происходят в темное время суток. В крайних частях это отражено в подзаголовках и авторских ремарках («Ночь. Фантастический ландшафт» и «Из темноты и клубов тумана по бокам слева и справа, а также на переднем плане становятся видны последние люди. Главная сцена остается в темноте»), во второй — сюжетно (молитва перед сном)¹¹.

Помимо Оригена и Гёте, текст «Мистерии...» включает в себя фрагменты Книг Сивилл, а также текст орфического гимна Онейру¹². Все перечисленные тексты символически «уравниваются», воспринимаются в контексте общего ритуального характера произведения, единого сакрального пространства¹³. Их объединяет молитвенность высказывания, а языковая, стилевая и смысловая специфика стирается многократными повторениями, скандированиями. Повторы отдельных фраз и слов (таких, как «вечный огонь», «увы», «навек», «vae»¹⁴) выявляют их важную роль для всего действия.

Книги Сивилл — памятник эллинистической литературы, датируемый II в. до н. э. — IV в. н. э. Здесь собраны наиболее известные образы иудаизма и христианства. Орф использует в первой части «Мистерии...» текст из II–VI и VIII песен Книг. Среди перечисленных песен восьмая полностью посвящена событиям Страшного суда и, несмотря на атрибуцию Книг как иудейского апокрифа, по большому счету, является пересказом Откровения. Упоминаются и ключевые образы Апокалипсиса: «скончанье всех времен» [10, с. 104], последний суд [10, с. 104], трубный глас [10, с. 109], «потoki огня и серы» [10, с. 109]. Особое внимание уделено в восьмой песне описанию человеческих страданий и мук. Именно эти фрагменты приводит Орф в своей Мистерии

¹⁰ Показательно в названии финальной части использование именно второй, а не начальной строки известной секвенции: «тот день» вместо «день гнева».

¹¹ Подзаголовок второй части — «Рассеченная ущельями скалистая местность». Т. Вернер видит в данном описании отсылку к финалу второй части трагедии И. В. Гёте «Фауст» [8, с. 11].

¹² Бог сновидений в Древней Греции.

¹³ В подобном смешении языков и текстов Н. Ю. Шнайдер видит также сходство с миминализмом [9, с. 355].

¹⁴ Лат. — «горе», «увы».

как общепринятое пророчество Страшного суда. Происходит необычная замена: христианская Церковь относит Книги Сивилл к иудейским апокалиптическим апокрифам, однако именно они в качестве исходного, канонического текста противопоставляются идеям Оригена. Подобные «уравнивания» смыслов также характерны для ритуального действия.

Символичность, ритуальность текста усиливает включение в либретто, в конце второй части, гимна древнегреческому богу сновидений, который исполняют Анахореты (в христианской традиции наиболее приблизившиеся к познанию Бога и истины люди). Таким образом, картина Апокалипсиса, воплощенная в «Мистерии...» Орфа, отражает комплекс эсхатологических представлений, оформленный в собственную художественную концепцию.

В единое ритуальное пространство включены также аллюзии на древнегреческое, эллинистическое музыкальное искусство. Стилистическое сходство обнаруживается и с другими произведениями композитора на древнегреческие сюжеты — операми «Антигона» (1948), «Царь Эдип» (1958), «Прометей» (1966). Основным типом вокальной интонации во всех случаях является псалмодия, которая исполняется на фоне скупого аккомпанемента преимущественно ударных инструментов. Речитация на одной ноте часто перемежается свободными, как бы импровизированными распевами. В «Мистерии...» влияние эллинизма подчеркивается и композиционно: чередование высказываний корифея и хора становится ведущим принципом построения сцен¹⁵. Используются также древние, необычные тембры — литофон, кроталы, дарабука.

Каждая из частей, хоть и замкнута в себе, продолжает линию повествования предыдущей — как сюжетно, так и музыкально. Анахореты резко критикуют пророчество Сивилл, предлагая «свое» видение (видение Оригена) событий последнего дня. Они молят Онейра послать им откровение и засыпают. Третья часть, таким образом, воспринимается одновременно и как видение Анахоретов, и как реальность, отвечающая на вопрос отшельников о конце света.

В драматургии и композиции «Мистерии...» угадывается знаменитый диалектический принцип «тезис – антитезис – синтез», известный еще по работам Платона. В этой детали — не только связь с классическим эллинистическим искусством, но и с философией Оригена, которого считают неоплатоником. Сходство с данным принципом наблюдается как в сюжетно-концептуальном плане (пророчество – опровержение пророчества – настоящее событие),

¹⁵ Респонсорный принцип характерен и для христианского богослужения, к которому, по словам Ю. А. Курановой, явно отсылает композиция финальной части «Мистерии...» (в ответ на возгласы корифея хор трижды повторяет: «Помилуй!») [11, с. 46].

так и в музыкальном¹⁶. Э. Тифензее находит яркую метафору композиции сочинения, в то же время отвечающую эсхатологической идее целого: автор называет действо «судебным заседанием», где в начале выступают обвинители (Сивиллы), затем — защитники (Анахореты) и последнее слово предоставляется обвиняемым (последним людям, Люциферу). Судья при этом остается невидимым [13].

Первая часть, условный «тезис», — изречение пророчеств девятью Сивиллами (три драматических сопрано, четыре меццо-сопрано, один альт и один низкий альт). Сивиллы непсонифицированы, выступают как единая сила, подхватывают реплики друг друга, поют сольно, в различных ансамблях или хором. В чередовании соло и ансамбля/тутти также прослеживается ритуальность формы, имитирующая архаические культовые практики. В итоге рождается сквозная строфическая форма, с элементами рондальности и вариантно-строфической формы. Строфы, в свою очередь, собираются в отдельные «блоки», отличающиеся друг от друга фактурно, темброво, характером тематизма. При этом музыкальные повторы почти не связаны с повторами в тексте: образы Бога, человеческих страданий, последнего дня (ночи посреди дня) и прочего появляются в самых разных комбинациях с музыкальным рядом. В этом смысле можно сказать, что музыкальная и текстовая, «либреттная» драматургические линии сосуществуют как бы автономно друг от друга. В последующих частях, при сохранении общей ритуальной природы действия, фактически отменяющей индивидуальную выразительность каждого слова, словесный и музыкальный ряды связаны более тесно.

Главное тематическое «ядро» первой части появляется в первом же такте — это развернутый распев, с которого начинается псалмодия. В отличие от остальных значимых реплик, начинающиеся с него псалмодии почти всегда исполняет одна и та же Сивилла — первая¹⁷ (прим. 1). Начальный распев настраивает на патетически-пророческий тон всей части. Возглашению «Один Бог изначален, огромен, вечен» отвечают в унисон четвертая и пятая Сивиллы: «Один Бог единый, верховный, создатель неба и земли». В этом «завывающем» восклицании сивилл есть также и нечто демоническое, что станет очевидным к концу части (ц. 11, 13, особенно в заключительном разделе ц. 22–23).

¹⁶ Как пишет К. Фондунг, трехчастная структура для апокалиптического текста представлялась оптимальной и, например, теологу А. Вилькенхаузену, который предложил свое видение композиции Откровения как трехчастной эсхатологической драмы [12, с. 237–238].

¹⁷ Исключения — проведения tutti в ц. 16, у второй Сивиллы в ц. 1, кратко а cappella в ц. 17, а также (отчасти) два случая, когда после проведения у первой Сивиллы звучали «ответы» у других (ц. 5 — мелодию пропевают по очереди третья, девятая, четвертая и вторая Сивиллы; appassionato ц. 10 — трио первой, второй и третьей).



Прим. 1. «Мистерия на конец времени». К. Орф. Ч. I, начальный распев

Функционально данный тематический элемент является рефреном. В каждом новом варианте, однако, происходят тематические преобразования, касающиеся в первую очередь структуры самого распева и ритмического оформления. При этом логика подобных метаморфоз не совсем линейна: хотя наиболее удаленные от «инварианта» версии появляются ближе к концу, они перемежаются проведениями, в которых изменения не так существенны.

Эпизоды, не связанные с начальным распевом, представляют новые варианты ритуального действия. Один из таких примеров — ц. 7–9. Каждая новая строфа (за исключением первых тактов ц. 8) начинается с проведения у кларнетов и фортепиано нового рефрена — многократно повторенной нисходящей мелодии, спускающейся по звукам гипердорийского звукоряда (в XVI веке стал называться гипофригийским)¹⁸: *f es des ces b as ges f* (прим. 2). Инструментальному «зачину» отвечает соло Сивиллы. При этом характер сольного высказывания меняется с каждой новой «строфой»: от псалмодии в первом случае к монодии во втором (также написанной в гипердорийском ладу) и в третьем (с ладовой модуляцией из гипердорийского в монодическую хроматическую ладовую систему с центром *b*), а затем — к декламации без звуковысотного оформления (с ц. 8 и далее). Сами строфы при этом различны по своей продолжительности: от одного предложения до развернутого высказывания. При этом в «зачине» гипердорийский лад выдерживается на протяжении всего раздела, что способствует внутреннему объединению.

Схожее с данным разделом строение имеет раздел от ц. 17 до ц. 18: повторяющееся гаммообразное движение в оркестре (на этот раз хроматическое) предваряет две строфы, первая из которых является псалмодией на звуке *f* (с той же ремаркой, что и в ц. 7 — *libero*), вторая — на *fes* и *es*.

Самостоятельным эпизодом представляется кульминация, ц. 11–13 (до *Solenne*), имеющая трехчастное строение. Устрашающее скандирование *tutti* на *ff*, описывающее муки грешников («Нечестивые сгинут в вечности»), прерывается ритмизованной декламацией в сопровождении «звукового облака», создаваемого тремя фортепиано (длящиеся на педали низкие звуки, извлекаемые барабанными палочками).

¹⁸ Названия приводятся согласно работе А. Ф. Лосева «История античной эстетики. Ранний эллинизм» [14, с. 645–661].

Calmo $\text{♩} = 60$

Campanelli *pp*

Bicchieri di vetro *p*

Camp. tubolari *pp*

2 Clar. in Es *p legato*

1 Flauto *pp*

4 Trombe in C con sord. *pp*

4 Trbn *pp*

C. fa g. *p*

Timp. *pp*

3 Arpe *p legato*

1. Pft. *p legato*

2. 3. Pfti. *f poco con bacch.*

Прим. 2. «Мистерия на конец времени». К. Орф. Ч. I, ц. 7

Тема крайних разделов кульминации вновь возвращается в ц. 18 («Но однажды в эфире прогремит с небес голос, принадлежащий Богу»). Отличия от прежнего варианта незначительны и касаются оркестровки (вместо хлопушки и трех деревянных коробочек — три арфы, остальные инструменты те же) и сокращения количества партий (вместо трех партий, скандирующих в секунды на es^2 , f^2 и g^2 соответственно, остались две — секунда $es-f$).

Секундовые аккордовые комплексы звучат необычно, как бы имитируя гетерофонию. Похожие созвучия появлялись и раньше: уже в ц. 6 мерная, неотвратимая поступь подобных гармоний сопровождала выразительный монолог первой Сивиллы «Все светила небесные разом повержены будут, мир предстанет единою темною массой».

Кульминация связана также с заключительным разделом первой части «Мистерии...», в котором массовое скандирование уже не оформлено звуковысотно, зато сопровождается энергичным, даже агрессивным отбиванием ритма с помощью рук на дарбуках, том-томах и литаврах. Многократные повторения слов, непрерывность пульсации, возвращение в последних тактах хроматических нисходящих пассажей в оркестре (ц. 23), которое теперь звучит как неукротимое, демоническое вихревое движение, делают последнее возгласие Сивилл экстатическим, почти фанатичным.

Вторая часть, «Анахореты», начинается аттасса, девять мужских голосов восклицают: «Никогда и нигде!» Несмотря на это отрицание, слова отшельников («Навсегда потерянные, отвергнутые, проклятые в невыразимой бездне, вдали от света, вдали от Бога»), на первый взгляд, созвучны последним пророчествам сивилл («Увы, нечестивые попадут в ад вечного огня»). Идентичен и музыкально-тематический материал: ритмически организованное скандирование *tutti* в сопровождении ударных. Однако продолжение делает очевидным *противопоставление* сивилл и анахоретов. Становится ясно, что под нечестивыми монахи понимают именно древних прорицательниц.

Границы разделов второй части (всего их четыре¹⁹) гораздо более четкие, чем в первой, каждый из них достаточно развернут и имеет собственный тематический облик. В последовательности разделов прослеживается ясная драматургическая логика: от ответа на «варварские», экзальтированные предсказания сивилл — к смирению и молитве. Вместе с тем ритуальные повторения слов, фраз и целых эпизодов, скандирование, респонсорный принцип, как и сквозная форма (и отдельных разделов, и части в целом), сближают «Сивилл» и «Анахоретов».

¹⁹ Первый раздел — от начала части до ц. 27; второй — ц. 27 до *Largo* ц. 31 (здесь же появляются новые исполнители — хор мальчиков и юношей); третий — до ц. 40; четвертый — ц. 40–41.

Первый и второй разделы полны мистериальной экзальтации; заканчиваются прославлением Бога как Царя Вседержителя (Пантократора). В связи с образом небесного Судьи, который «один есть от вечности к вечности навеки», необходимо обратить внимание на фанфары, трижды прерывающие воззвания корифея и хор мальчиков и юношей. Это восемь труб, на *ff* повторяющих одну и ту же квинту. Точно такое же музыкальное решение находим в другой опере Орфа «Царь Эдип», в заключительном действии, когда главный герой последний раз появляется на сцене, ослепленный и сломленный (прим. 3; 4). Подобное сходство наталкивает на мысль о смысловых параллелях двух фрагментов: и в том, и в другом случае, на наш взгляд, оглушительное звучание труб становится символом божественного провидения.

The musical score is for a fanfare section. It features four staves: 8 Trombe (Trumpets), Piatti (Cymbals), and 4 Timp. (Timpani). The tempo is marked as ♩ = 104 - 112, and the style is *scatenato*. The trumpets play a rapid, repeated eighth-note pattern in G major, marked *ff*. The cymbals play a single chord marked *ff*. The timpani play a single chord marked *ff*.

Прим. 3. «Мистерия на конец времени». К. Орф. Ч. II, фанфары труб

В третьем разделе «Анахоретов» оспариваются древние пророчества («Никто не проклят навечно»). Звучат две ключевые (по Рёшу) фразы «Мистерии...». Фраза из Оригена действительно обращает на себя внимание, так как произносится солистом в абсолютной тишине и «подкрепляется» отрешенным, молитвенным заключением «Всё от Бога» на фоне «колокольно-го» сопровождения (тихие, постепенно затухающие сами по себе секундовые

Apparet Oedipus oculis privatus

♩ co. 132

8 Trpt.
(hinter der
Scene)

The musical score consists of four systems of staves. The first system has two staves, the second and third have two staves each, and the fourth has two staves. Each staff contains a series of beamed eighth and sixteenth notes, often with rests, creating a complex, rhythmic texture. The dynamic marking 'ff' (fortissimo) is present at the beginning of the first system and in the middle of the second system. The tempo marking '♩ co. 132' is at the top left.

Прим. 4. Опера «Царь Эдип». К. Орф. Действие V, ц. 265²⁰

²⁰ Ссылка и нотный пример приводятся по изданию партитуры: C. Orff. *Oedipus der Tyrann. Ein Trauerspiel des Sophokles* von Friedrich Hölderlin. Studienpartitur. Mainz: Schott, 1965.

созвучия в нижнем регистре у литавр, гонга и трех фортепиано)²¹. Цитата из Гёте, напротив, появляется среди прочих высказываний-псалмодий в большом разделе с «припевом» «Дьявол бродит повсюду», а потому назвать ее ключевой можно, скорее, исходя из содержания, а не ее роли в драматургии. Равнозначными утверждению «Конец всех вещей станет забвением всех вин» представляются два вопроса Анахорета «Когда придет конец времени?» и «В чем наша цель? Наш конечный смысл?», на которые также отвечают остальные: «Бог один это знает». Их драматургическое подобие обеспечивает идентичное музыкальное решение. Вместе с цитатой из Оригена этот диалог обрамляет раздел «Дьявол бродит повсюду», подводит итог размышлениям о преходящей сути адских мук.

В третьем разделе также становится очевидным наличие в «Мистерии...» своеобразного лейтритма. Его «исходный» вариант можно обозначить так (прим. 5):



Прим. 5. «Мистерия на конец времени». К. Орф. Лейтритм

В первой части данная ритмическая фигура выкристаллизовывается в течение всего развития и многократно повторяется в заключительном разделе, на словах «вечный огонь» (ц. 22). С этой же ритмической фигуры и поначалу с теми же словами, как уже упоминалось выше, начинается вторая часть. Впоследствии лейтритм появляется все чаще²², как в оригинальном виде, так и в несколько измененном варианте, когда последняя восьмая «переносится» вперед (прим. 6):



Прим. 6. «Мистерия на конец времени». К. Орф. Вариант лейтритма

²¹ Имитация колокольного звона как музыкальный символ молитвы, состояния единения с Богом, появлялась в «Мистерии...» и в первой части, в ц. 14–15, однако там этот образ не получил дальнейшего развития.

²² Заметим, что лейтритмом в данном случае предлагается считать не каждое появление данной ритмической фигуры, а лишь те, которые вмещают в себя какую-либо законченную фразу текста (например, «вечный огонь», «вечное наказание», «дьявол бродит повсюду», «так хотел Бог», «сущий Бог сновидений» и т. д.). Таким образом, примеры появления данной ритмоформулы в конце предложений, на стыке или в завершении длинных псалмодических построений, на наш взгляд, хотя и производны от лейтритма, ими, по сути, не являются.

Заключительный раздел «Анахоретов», молитва богу Онейру, основана на тексте орфического гимна. Впервые вместо вакхических «заговоров» звучит молитва. Колокольность, начальная строка «Я зову тебя, благословенный» («Ich rufe dich, Seliger»), похожая на общеизвестный хорал «Я взываю к тебе, Господи» («Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ»), отсылает к христианскому богослужению.

Третья часть обобщает показанное в «Мистерии...» ранее, представляя «истинную» картину конца времени — не ужас и смерть, а успокоение, растворение в Боге. Синтез проявляется на всех драматургических уровнях, в том числе на уровне музыкальном.

«Dies illa» начинается с проведения обеих версий лейтритма, примыкая таким образом к предыдущим частям. Однако вскоре (с ц. 47) общее триольное деление длительностей меняется на дуольное и остается таковым до конца (за исключением небольших ритмизованных разговорных фрагментов: «Спаси нас» перед ц. 54, *Molto eccitato* и ц. 59–60 «У нас нет слов»).

Вместе с тем существенно изменяются склад и фактура. Монодия, «гетерофония»²³ уступают господство гармоническому складу, с аккордами «классического» терцового строения (ц. 53, *Kyrie*). Окончание части включает в себя сочетание одновременно или на кратком временном промежутке всех складов: сначала (с ц. 63, *Vox mundana*) — монодия-молитва солиста звучит на фоне «гетерофонии» малого хора, с ц. 64 музыкальная ткань организована полифонически. С нашей точки зрения, суть подобных метаморфоз не следует искать в сюжете или тексте конкретных разделов. Дело здесь в сугубо музыкальной драматургии, не связанной с сюжетом напрямую, но отражающей то новое качество, идею, появляющуюся в финале: это больше не пророчество или предположение, а реальные (представляемые таковыми) события.

Финальная часть «Мистерии...» — самая массовая из всех: на сцене — тройной хор и корифей, которые скандируют текст преимущественно *tutti*. Оркестровое звучание также намного массивнее, чем раньше. Оглушительное *ff* лишь подчеркивается кратковременными контрастными тихими эпизодами, которые в подобном контексте обретают зловещий характер.

Ужас перед лицом смерти, перед концом времени, пронизывающий большую часть финала, напоминает мрачные предсказания сивилл. «Гетерофонные» созвучия, появляющиеся в хоровом скандировании (ц. 49), также близки кульминации первой части. Вообще, «демоническое» начало, заявленное еще в «Сивиллах», в ц. 48–49 и далее, при появлении Люцифера, выходит на первый план.

²³ Кавычки здесь представляются необходимыми, так как гетерофония по определению не может быть задумана изначально. Об этом, в частности, пишет Т. С. Бершадская [15, с. 25]. В случае с Орфом под «гетерофонией» (в кавычках) мы имеем в виду имитацию данного специфического способа организации музыкальной ткани.

Здесь обнаруживается сходство с «Ночью на Лысой горе» М. П. Мусоргского — и в сюжетном плане (разгул темных сил с кульминацией-выходом их предводителя), и в музыкальном: тт. 7–10 ц. 48 — отсылка к началу симфонической картины Мусоргского. Из второй части возвращается «роковой» сигнал восьми труб (ц. 62). Он сопровождает выход Люцифера, вновь как символ воли Господа. Трубные возгласия звучат на *ff* как бы в ответ на раскаяние Люцифера, возвещая окончательное торжество божественного начала.

Тем выразительнее становится внезапный переход от грохота и криков (в том числе весьма натуралистичных — см. ц. 50–52) к тихой молитве в ц. 63 (*Vox Mundana*). Отчасти такой же эффект уже был в «Анахоретах», на границе третьего и четвертого разделов. Здесь контраст ощущается еще ярче, за счет более экспрессивного туттийного раздела и выразительной мелодической линии солиста (во второй части типом вокализации в молитве так же, как и в остальных разделах, была псалмодия). В то же время молитва в финале воспринимается как продолжение молитвы анахоретов, в том числе и в содержательном плане: «Я зову тебя, благословенный» меняется на «Я иду к Тебе». Музыкально *Vox Mundana* максимально приближается к раннехристианскому церковному песнопению: соло поручено тенору, которого поддерживает хоральное призрачное звучание *solo piccolo nel orchestra*. В последнем обращении к Богу дается ответ на вопрос анахоретов «В чем наша цель?»: «Я иду к Тебе, Ты — Утешитель, Освободитель и конечная цель. Все есть Дух».

Эта же мысль закрепляется музыкально в последнем, инструментальном разделе «Мистерии...» (ц. 65) — самом важном в драматургии. Музыка раздела взята композитором из собственного более раннего сочинения, Прелюдии и канона для четырех альтов и клавесина. В ее основе — известная хоральная прелюдия И. С. Баха «Пред троном Твоим предстаю»²⁴. Разумеется, отсылка неслучайна. С одной стороны, для Орфа, по его собственному признанию, приведенному О. Т. Леонтьевой, таким представлялся «вневременной стиль» [2, с. 187]. С другой стороны, известна связь между этим хоралом и «Искусством фуги», последним баховским сочинением. Намек на окончание земной жизни человека — и в глухом остинато у фортепиано, замирающем ровно посреди развития мелодии (на границе первоначального и производного соединений двухчастного ракоходного канона). Движение «в обратную сторону», уже «вне» земного бытия, словно бы растворяется в вечности, не имеет заключительной каденции. Подобное сочетание большой и малой эсхатологии, восприятия смерти человека как растворения его в Боге, углубляет концепцию «Мистерии...», дает утешение и избавляет от эсхатологического страха в ожидании Апокалипсиса.

²⁴ «Vor deinen Thron tret' ich hiermit».

Недосказанность, призрачность, надежда на утешение, а не само успокоение — одна из наиболее часто встречающихся характеристик финалов музыкально-театральных произведений второй половины XX века на эсхатологический сюжет. Также подобное можно встретить, например, в «Тавернере» П. М. Дейвиса, «Апокалиптике» М. Келемена, отчасти в «Le Grand Macabre» Д. Лигети.

В пусть призрачной, едва различимой, но все же надежде на светлое будущее видится важнейшее идейное родство этих произведений, несмотря на крайне оригинальный, индивидуальный подход в каждом из них к теме конца времени. «Только чувствуя траекторию истории, — писал Эко, — можно (даже если не веришь во Второе пришествие) любить земную реальность и верить — с любовью, — что в мире еще остается место Надежде. Быть может, именно надежда (и еще ответственность за будущее) — та точка, где сходятся верующие и неверующие?» [16, с. 34]

ЛИТЕРАТУРА

1. Gödecke K. Todesthematik in der Musik nach 1945: Dissertationsschrift. Flensburg, 2004. S. 262.
2. Леонтьева О. Т. Карл Орф. М.: Музыка, 1984. 334 с.
3. Тарнопольский В. В. Феномен нового музыкального театра // Журнал Общества теории музыки. 2015. № 4 (12). С. 25–34 [Электронный ресурс]. URL: https://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2015_4%20%2812%29_3_Тарнопольский%20В.%20В.%20%28final%29%20%281%29.pdf (дата обращения: 10.08.2023).
4. Петухов А. В. Свящ. Ориген в русской богословской дореволюционной литературе. СПб.: Аксион эстин, 2010. 54 с.
5. Rösch T. De temporum fine comoedia — Orff-Zentrum München [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ozm.bayern.de/project/de-temporum-fine-comoedia/> (дата обращения: 01.05.2023).
6. Душенко К. В., Багриновский Г. Ю. Большой словарь латинских цитат и выражений / под ред. Д. О. Торшилова. М.: Эксмо: Центр гуманитарных научно-информационных исследований ИНИОН РАН, 2013. 976 с.
7. Гёте И. В. Из моей жизни: Поэзия и правда [Электронный ресурс]. URL: <http://gete.velchel.ru/index.php?cnt=21&part=16#note-1> (дата обращения: 01.05.2023).
8. Werner T. Carl Orff, De Temporum fine comoedia. Das Spiel vom Ende der Zeiten, Vigilia. Eine Interpretation. Tutzing: Hans Schneider, 1973. S. 96.
9. Schneider N. J. Carl Orff und die repetitive Musik nach 1960 // Jahrbuch II der Bayerischen Akademie der Schönen Künste. München: Verlag C. H. Beck, 1988. S. 354–374.
10. Книги сивилл / пер. с древнегреч. М. Витковской, В. Витковского. М.: Энигма, 1996. 288 с.

11. Куранова Ю. А. Модус мистериальности в музыкальном театре И. Ф. Стравинского («Весна священная», «Персефона», «Потоп»): дис. ... канд. искусствоведения. М. 2017. 249 с.
12. Vondung K. The apocalypse in Germany / transl. from German by S. D. Ricks. Columbia; London: University of Missouri Press, 2000. 437 p.
13. Tiefensee E. "Wird aller Schuld Vergessung sein?" Über die Endzeitvorstellungen in Orffs "De temporum fine comoedia" [Электронный ресурс]. URL: https://ub01.uni-tuebingen.de/xmlui/bitstream/handle/10900/122214/Tiefensee_158.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата обращения: 24.05.2023).
14. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2000. 960 с.
15. Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. 2-е, доп. изд. Л.: Музыка, 1985. 238 с.
16. Эко У., Мартини К. М. (кардинал). Диалог о вере и неверии / пер. с ит. Н. Холмогорова. 3-е изд. М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2011. 119 с.

REFERENCES

1. Gödecke K. Todesthematik in der Musik nach 1945: Dissertationsschrift. Flensburg, 2004. S. 262.
2. Leont'eva O. T. Karl Orf. M.: Muzyka, 1984. 334 s.
3. Tarnopol'skij V. V. Fenomen novogo muzykal'nogo teatra // ZHurnal Obshchestva teorii muzyki. 2015. № 4 (12). S. 25–34 [Elektronnyj resurs]. URL: https://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2015_4%20%2812%29_3_Tarnopol'skij%20V.%20V.%20%28final%29%20%281%29.pdf (data obrashcheniya: 10.08.2023).
4. Petuhov A. V. Svyashch. Origen v russkoj bogoslovskoj dorevolucionnoj literature. SPb.: Aksion estin, 2010. 54 s.
5. Rösch T. De temporum fine comoedia — Orff-Zentrum München [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.ozm.bayern.de/project/de-temporum-fine-comoedia/> (data obrashcheniya: 01.05.2023).
6. Dushenko K. V., Bagrinovskij G. Yu. Bol'shoj slovar' latinskih citat i vyrazhenij / pod red. D. O. Torshilova. M.: Eksmo: Centr gumanitarnyh nauchno-informacionnyh issledovanij INION RAN, 2013. 976 s.
7. Gyote I. V. Iz moej zhizni: Poeziya i pravda [Elektronnyj resurs]. URL: <http://gete.velchel.ru/index.php?cnt=21&part=16#note-1> (data obrashcheniya: 01.05.2023).
8. Werner T. Carl Orff, De Temporum fine comoedia. Das Spiel vom Ende der Zeiten, Vigilia. Eine Interpretation. Tutzing: Hans Schneider, 1973. S. 96.
9. Schneider N. J. Carl Orff und die repetitive Musik nach 1960 // Jahrbuch II der Bayerischen Akademie der Schönen Künste. München: Verlag C. H. Beck, 1988. S. 354–374.

10. Knigi sivill / per. s drevnegrech. M. Vitkovskoj, V. Vitkovskogo. M.: Enigma, 1996. 288 s.
11. Kuranova Yu. A. Modus misterial'nosti v muzykal'nom teatre I. F. Stravinskogo («Vesna svyashchennaya», «Persefona», «Potop»): dis. ... kand. iskusstvovedeniya. M. 2017. 249 s.
12. Vondung K. The apocalypse in Germany / transl. from German by S. D. Ricks. Columbia; London: University of Missouri Press, 2000. 437 p.
13. Tiefensee E. "Wird aller Schuld Vergessung sein?" Über die Endzeitvorstellungen in Orffs "De temporum fine comoedia" [Elektronnyj resurs]. URL: https://ub01.uni-tuebingen.de/xmlui/bitstream/handle/10900/122214/Tiefensee_158.pdf?sequence=1&isAllowed=y (data obrashcheniya: 24.05.2023).
14. Losev A. F. Istoriya antichnoj estetiki. Rannij ellinizm. Har'kov: Folio; M.: AST, 2000. 960 s.
15. Bershadskaya T. S. Lekcii po garmonii. 2-e, dop. izd. L.: Muzyka, 1985. 238 s.
16. Eko U., Martini K. M. (kardinal). Dialog o vere i neverii / per. s it. N. Holmogorova. 3-e izd. M.: Biblejsko-bogoslovskij institut sv. apostola Andrey, 2011. 119 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Карпун Н. А. — соискатель уч. степени канд. искусствоведения; nadya.karpun@bk.ru
ORCID 0000-0003-1239-4054

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Karpun N. A. — PhD Student; nadya.karpun@bk.ru
ORCID 0000-0003-1239-4054