

«МИСТЕРИЯ АПОСТОЛА ПАВЛА» Н.КАРЕТНИКОВА В ПРОСТРАНСТВЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ОПЕРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА И ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРА

Судьба отечественной оперы последних десятилетий минувшего века по-своему драматична: неизданные рукописи, редкие постановки; премьеры одних сочинений состоялись на Западе (например, «Пены дней» Э.Денисова, «Истории доктора Иоганна Фауста» А.Шнитке, «Тиля» Н.Каретникова, оперы В.Тарнопольского «Когда время выходит из берегов», «Лолиты» и «Очарованного странника» Р.Щедрина), другие ждали своей сценической реализации долгие годы и даже десятилетия (в том числе, «Мастер и Маргарита» С.Слонимского, «Бег» Н.Сидельникова).

Спустя почти четверть века 14 апреля 2010 года в Концертном зале Мариинского театра состоялась театральная премьера одного из знаковых произведений XX столетия, фундаментального опуса Н.Каретникова – «Мистерии апостола Павла». Работа над этим сочинением началась еще в 1960-е годы и была завершена в 1987 году. Первое концертное исполнение «Мистерии» в 1995 на фестивале *Sacro Art* в Локкуме, инициируемое В.Гергиевым, вызвало значительный интерес, чего нельзя сказать о недавней постановке: реакция на нее оказалась неоднозначной (режиссер А.Степанюк, дирижер П.Петренко). В центре моего внимания, однако, не спектакль, а музыкальное произведение в контексте времени и места: Россия, 60-90-е годы, мир Каретникова, его художнические искания, а также оперные устремления отечественных мастеров.

Открывающиеся на рубеже 1950-х - 1960-х годов перспективы развития отечественного искусства способствовали активному осознанию собственного «я» в современном пространственно-временном континууме. Творческое взросление композиторов-шестидесятников, к которому принадлежит Н.Каретников, их мироощущение во многом определялось символической границей: середина века, когда вновь, как и в его начале, на повестку дня встали коренные вопросы человеческого жизнебытия – о памяти и забвении, о вере и утрате ее. Мистерияльность становится при этом одной из важнейших тенденций эпохи, отражая, в известном смысле, рефлексию современного культурного сознания, заострение нравственной проблематики, присутствие религиозного чувства в восприятии мира.

В той или иной мере мистерияльное начало с характерным переключением планов (с близкого – на далекий, с настоящего – на вечное), обусловило многозначность

содержания различных оперных концепций второй половины XX века¹. Духовная вертикаль словно рассекает пространство сочинений, олицетворяя собой поляризацию сил, стоящих над миром. Музыка при этом создает эффект «сдвига», намекая на нечто существенно важное, находящееся за видимостью. Ориентируясь на некие «атомы» художественного (оперного) сознания, которые остаются в памяти культуры и обладают эффектом мгновенного дальнего действия, композиторы точно напоминают своим современникам о коренных ценностях жизнебытия. Показательны слова А.Шнитке по поводу «таинственного четвертого измерения, которое реально не выявлено и как бы лишь мерцает в музыке»².

Выстроить лестницу в небо, опустив вневременную сакральную вертикаль на горизонталь действительной жизни, стремится Слонимский, противопоставляя, например, в «Видениях Иоанна Грозного» миры «новгородский» и «московский», как воплощение, в первом случае, добра и любви, во втором – жестокости и насилия³. Свой верх и низ имеет и мироздание, сотворяемое Щедриным в «Лолите». *Dies irae* и *Agnus Dei* – эти вечные образы одухотворяют оперное действие. С музыкой «духовных соответствий» ассоциируются полярно противоположные выступления хора басов и детского хора, выполняющих роли участников и комментаторов изображаемых событий⁴.

Следует подчеркнуть и вынесенный композиторами-шестидесятниками на повестку дня вопрос жизни и смерти, образующий основную концептуально-драматургическую антитезу многих отечественных опер, а также постепенно возрастающую роль эсхатологических мотивов – гибели и спасения. Смерть есть «мост к будущему» – именно в таком, христианском ключе нередко разрешается драматическая

¹ Назовем, в том числе, оперы Р.Щедрина – «Мертвые души», «Лолита», С.Слонимского – «Мастер и Маргарита», «Мария Стюарт», «Видения Иоанна Грозного», А.Шнитке – «История доктора Иоганна Фауста», «Джезуальдо», Ю.Буцко – «Записки сумасшедшего», «Венедиктов» или «Золотой треугольник», В.Кобекина – «Пророк», «Емельян Пугачев», Д.Смирнова – «Тириэль», В.Лобанова – «Антигона».

² «Этот магический эффект проявляется в первую очередь, думается мне, в опере», - подчеркивает ученик С.Слонимского В.Кобекин. Именно опера, по мысли Кобекина, позволяет «добиться просвечивания высокого мира, сквозь плоть театра». См.: Советская музыка. 1990, №7. С.28.

³ В этой связи исследователь подчеркивает особое значение литургического (точнее, квазилитургического) плана оперы и его неотъемлемой части – молитвы, которая «представлена и как жанр – общинное, коллективное песнопение, и как особое внутреннее состояние персонажа, приближенное к монологу». См.: Гаврилова Л.В. Музыкально-драматическая поэтика С.М.Слонимского (парадигмы метатекста). Красноярск, 2003. С.124.

⁴ Еще ранее в «Мертвых душах», вводя в оркестр (вместо партии скрипок) камерный хор, Щедрин символически переворачивает духовную вертикаль и тем самым подчеркивает особый характер действия, происходящего в мире смещенных ценностей. В противопоставлении гротескно-комедийного и лирико-эпического планов оперы, «суетного мира помещичьих картин эпическому спокойствию народных сцен», по словам композитора, ему виделся ответ на вопрос: «кто же мертвые, а кто живые души гоголевской поэмы, ее иносказательный, глубинный смысл». В высказываниях хора точно заключена «весть» о судьбе рода и человека. Связующим же звеном между метафорическим и сюжетным планами оперы служит оркестровый образ наваждений. Сопровождая Чичикова, этот своего рода мистический «персонаж» воспринимается как символ миражного пространства между небом и землей, словно олицетворяет космическую игру стихий.

коллизия. Темы времени и вечности, дальнее и горнее пересекаются-сближаются в сочинениях отечественных мастеров. Возникает эффект перетекающего пространства, когда охватываемое словно бы единым взором музыкально-драматическое целое начинает вибрировать, открывая все новые образно-смысловые границы. Примечательно в этом плане придание особой роли хору как выразителю субстанционального начала, создание полифонических, многоярусных оперно-ораториальных композиций с включением элементов маскарадной игры, а также направленность сюжетно-музыкального развертывания к тихим финалам-катарсисам. Светом вечной духовности и красоты овеян эпилог в «Пене дней» Денисова, определяющий траекторию последующего творческого пути композитора – к духовной оратории «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа». В будто светящемся пространстве тональности Ре мажор, воспринимающейся композитором как символ света, сопрягаются в опере заключительный хор, соло тенора, колыбельная песня слепых девочек, колокольные отзвуки и голос скрипки⁵.

Движение к хоралу, олицетворяющему «соборное» начало, непреходящую Истину вечности жизнебытия обуславливает развитие действия, балансирующего на грани высокого и низкого (как в *ragodia sacra*) в «Истории доктора Иоганна Фауста» Шнитке. Хорал становится «заключительным аккордом» оперы, подтверждающим, согласно Шнитке, «существование высшего «Да» над «человеческим»⁶. Хорал – будто остановленный ход Вечности в противовес ускользающему бегу времени – выполняет важную роль и в опере С.Слонимского «Мастер и Маргарита». Возникая впервые в точке «золотого сечения» во втором акте, в гимнически приподнятом высказывании Левия Матвея, он возвращается в заключении третьего акта, точно открывая перед избранными врата Рая⁷.

⁵ Симптоматично название эпилога «Лолиты» – «колыбельная». Жизнь – сон – смерть – бессмертие – вектор размышлений Щедрина, завершаемых будто парящей в неземном пространстве мелодией флейты. «Такой русский Liedestod или Todeslied не похож на что-то знакомое. Это – новое музыкальное чувство в русском искусстве», – пишет В.Холопова. (См.: Холопова В. Неизвестный Щедрин // Музыкальная академия. 1998. №2. С.12). Финалами-катарсисами оканчиваются и последующие оперы композитора: «Очарованный странник», где размыкание за грань видимого бытия осуществляется в результате сведения к единому знаменателю – молитвенному песнопению «Бог Господь и явился нам...» – главных музыкальных тем-образов сочинения, и «Боярыня Морозова» – «русская хоровая опера», вызывающая у самого композитора аналогии с соборным действием.

⁶ И не образует ли в таком случае утопия будущего, заключенная в финале «Фауста», своеобразный противовес антиутопии настоящего, воплощенной в опере «Жизнь с идиотом»? По собственному признанию Шнитке, он представлял «Жизнь с идиотом» как «еще одну ступень к «Фаусту». – Беседы с Альфредом Шнитке. М., 1994. С.208.

⁷ Не меньшее значение приобретает в опере Слонимского и звукокомплекс, который формируется во Вступлении, определяя музыкально-драматургический рельеф всего произведения. Акцент на оборотах, связанных с миром скорби и страдания (в теме флейты) – малосекундовой интонации плача-вздоха-смирения и интонации уменьшенной кварты, – тянет за собой целые пласты ассоциативных смыслов, равно

Примечательно также финальное резюме оперы Каретникова «Тиль»: в танце главного героя средневековая секвенция *Dies irae* перекрывается шутовским мотивом Тиля, символизирующим торжество жизни. Мысль о воскресении души, неподвластной смерти, утверждается в предваряющей танец органной фуге⁸.

«Мистерия апостола Павла», составившая совместно с «Тилем» оперно-ораториальную дилогию, стала Делом всей жизни русского мастера, трудом, в котором мощным потоком духовной энергии излилось то, что скрывалось глубоко в душе, то, что объединило в одно целое разные перспективы его творческого мира: реквиемные образы Третьей и Четвертой симфоний, гротеск балета «Крошка Цахес», светоносные мотивы Ноктюрна из Фортепианного квинтета и третьей части Струнного квартета, сакральность «Тиля», раскрываемая в этой опере сквозь призму барочной образности, духовные песнопения⁹. Убежденный в том, что «вся великая музыка написана в диалоге с Богом», Каретников отмечал: «К Господу я пришел благодаря Баху... В 24 года, когда вновь раскрыл Евангелие, чтобы слушать Баха, мне стало ясно, что его музыка соответствует не слову, а Духу слова, ... передает универсальные сведения о Духе и Вселенной»¹⁰. «Универсальные сведения о Духе и Вселенной» получили воплощение в принципиально значимой для всего искусства Каретникова «Мистерии» – проповеди, обращенной к современникам, и исповеди большого художника. В утверждении нравственных принципов композитор видел духовное разрешение коллизий века, своего времени, личной судьбы.

Девизом всей деятельности Каретникова могли бы стать слова А.Галича, человека близкого композитору, особенно в середине 60-х годов: «Я выбираю свободу – быть просто самим собой». Как нельзя более точно они выражают его отношение к жизни, к искусству, к собственному творчеству. Кредо Каретникова – додекафония, поверяемая

как и «риторический» восходящий хроматический мотив (*passus duriusculus*), составляющий основу хорового высказывания. Символично завершение темы хора сцеплением нисходящей интонации уменьшенной кварты и восходящей малой секунды, напоминающая о барочной эмблеме креста. Заметим, что риторические фигуры, жанровые прообразы, инструментальные тембры не только в сочинении Слонимского, но и в опусах других композиторов используются, в известной степени, как «интеллектуально обусловленный знак» (С.Эйзенштейн), вскрывающий смысловой подтекст происходящего.

⁸ Орган – спутник вечности – вводит и в одну из начальных сцен оперы – эпизод крещения Тиля, подчеркивая значимость происходящего. Хоральная прелюдия, вызывая параллели с созерцательно-просветленными баховскими образами, отрешает от сиюминутного и приобщает к коренным ценностям. Среди эпизодов, определяющих концептуальную направленность оперы, выделим также финал первого акта, носящий подзаголовок «Видение» и ассоциирующийся по смыслу с теофанией. В вибрирующих сонористических комплексах, незаметно переливающихся друг в друга, как бы отражается тайное неуловимое движение Вселенной.

⁹ Жанр духовных песнопений проходит через все творчество композитора: от темы хора «Когда в глазах померкнет свет» из оратории «Юлиус Фучик» – его дипломной работы – к четырем песнопениям, сочиненным для фильма «Бег», и – далее – к циклам «Восемь духовных песнопений памяти Б.Пастернака» и «Шесть духовных песнопений», венчающим, по сути, путь мастера.

¹⁰ Каретников Н. Готовность к бытию. М., 1994. С.141, 157.

многовековым опытом музыкальной истории. Радикальный поворот к новому типу мышления еще в начале творческого пути, на рубеже 1950-х – 1960-х годов, его познание и признание означало для композитора прежде всего свободное вхождение в большой мир человеческой культуры, где настоящее, если вспомнить слова Р.Шумана, есть «медианта в трезвучии времен»¹¹.

В начале 90-х годов, отвечая на вопрос, почему для «Мистерии» была выбрана серийная додекафония, Каретников выделил следующие моменты: «Во-первых, это наиболее экспрессивная техника из тех, которые я могу выбрать лично для себя... Во-вторых, она полностью позволяет сохранить классический принцип построения композиции. Это очень для меня важно, потому что я никогда не считал себя модернистом»¹². Связь времен – вот что, прежде всего, осуществлял современный мастер, используя серийный метод письма. Знание «новой» композиторской школы дает совершенно иное понимание «старой музыки», - подчеркивал Каретников, отмечая, что лишь овладев опытом додекафонного письма, он ощутил и тонально-гармоническую свободу, и спектр возможностей, предоставляемой музыкой «до века гармонии»¹³.

Додекафония привлекла его как момент внесения в современную музыкальную композицию организующего начала. Каретников воспринял ее как «скрепу», соединяющую звенья культуры, как один из атомов универсального музыкального сознания, сопрягаемого в мире его музыки с другими (восходящими, в том числе, к барочной стилистике, жанрово-бытовой лексике). Как формулу бытия, наполняемую глубоким человеческим содержанием. Сакральность становится, в известном смысле, фундаментом художественного мироздания композитора в целом. «Мистерия» же в этом плане не только подводит итог его творческих исканий, но во многом обобщает опыт русской оперы второй половины XX столетия, напоминая о высокой традиции отечественного искусства.

¹¹ М.Тараканов, размышляя над творчеством Каретникова, вслушиваясь в его музыку, отмечал, что «додекафония, как метод организации звуковой материи, ... допускает едва ли не такое же разнообразие стилевых решений, как и классическая тональная система». См.: Тараканов М. Драма непризнанного мастера. О творчестве Н.Каретникова // Музыка из бывшего СССР. Вып.1. М., 1994. С.110.

¹² Каретников Н. Мистерия апостола Павла. // Музыкальная академия. 1994, № 5. С.11. «Лично мне, – писал Каретников, – высшим достижением в музыке представляется «Венская школа»... Это некая поразительная эстафета, которая как бы предваряется универсальным опытом Баха... Ее можно представить себе как некоего гениального долгожителя, который родился под фамилией Гайдн и умер под фамилией Шёнберг, как некое восхождение, непрерывную единую линию, единый пласт сознания». См.: Каретников Н. Готовность к бытию. М., 1994. С.159.

¹³ Согласно композитору, именно «благодаря гармонической свободе, достижение которой было бы невысказано без опыта серийного и додекафонного письма, удастся создать ощущение архаики». См.: Музыкальная академия. 1994, №5. С.12. Для «Тилия» же, признается Каретников, ему «пришлось вывести какой-то искусственный – в своеобразной додекафонной технике – средневропейский стиль XV-XVII веков» (см.там же).

«Мистерия» представляет собой впечатляющую масштабную фреску, в статичной, многоплоскостной, фронтально развернутой композиции которой контрапунктически сопрягаются «верх» и «низ» представления-действия о жизни и смерти, борьбе неба и ада. Сочинение Каретникова, по сути, есть мистерия смерти и Воскресения (*ressurrections mysterium*), где из темы «последнего дня» прорастает тема радости познания высшего морального закона жизнебытия. Проповедническая интонация, главенствующая в этом сочинении, своеобразное моделирование нравственного *знания* человека воспринимается художником, вероятно, как то единственное, что может удержать мир от распада.

Не сразу Каретников пришел к определению точки отсчета для создания звукообразов «Мистерии». Вот что он пишет по этому поводу: «Чтобы задача мне самому стала понятна, я расшифровал ее примерно так: перед распятием Грюневальда, который изображал страшное, разлагающееся на кресте тело, или перед «Христом во гробе» Гольбейна невозможно молиться – труп изображен слишком реально; перед распятиями, изображенными на русских, особенно новгородских иконах, молитва начинается как бы сама собой – икона лишь знак распятия, она не показывает всей жестокости реальности. Для написания музыки предстояло сделать выбор между двумя этими крайностями»¹⁴. Дилемма разрешилась для композитора неожиданно – предрассветным чудесным видением человека в терновом венце и с крупными каплями пота и крови на лбу. Его предплечья, как вспоминает Каретников, были привязаны к кресту, находящемуся за спиной. «Тихим глубоким голосом Он сказал: все было не так, как ты думаешь. Было очень страшно и очень больно...»¹⁵. Эта боль явственно ощущается во многих музыкальных фрагментах «Мистерии» – во внешне сдержанных, но не лишенных внутреннего напряжения молениях христиан (в исполнении мужского хора) и суровом пафосе размышлений Павла, в пронзительных, по-современному остро диссонантных высказываниях оркестра – своего рода монологах от автора.

Музыка Каретникова словно воплощает образ страдающего человечества и заключает в себе силу противостояния разрушению и хаосу. И не случайно одной из важнейших идей, заложенных в логике движения авторской, художественной мысли в сочинении, становится идея Веры как высшего нравственного закона. Она утверждается в высказываниях-пророчествах Павла: «День греха», «Бог есть Любовь» – в «Оргии» (2 картина), «Братья, мы веруем, что Христос умер и воскрес» – в «Проповеди»(6 к.), в его молитве, обращенной к Богу «Вера, Надежда, Любовь» («Павел один», 4 к.), в его речи в суде, заканчивающейся твердым убеждением «Одна есть мера – вера!» (8 к.). Воззвания

¹⁴ Каретников Н. Готовность к бытию. С.137.

¹⁵ Там же. С.137.

Павла, усиливаемые откликами хора, напоминают символические ступени лестницы, ведущей к Свету. Ее «опорами» становятся хоры «Во имя Бога распятого» (из Вступления), «Верую» (из 7 картины «Живые факелы») и «Иже херувимы» (из Финала)¹⁶.

Два ритуально-мифологических пласта, относительно обособленных и одновременно взаимодействующих друг с другом, пересекаются в произведении: в основе одного – сюжетный мотив смерти-воскресения, в основе другого – тема пародийного развенчания ложного властелина мира – актера, фигляра и его низвержения¹⁷. Каждый получает свое воплощение в различных ипостасях мистериального жанра – как службы, деяния, священнодействия (претворяемых в песнопениях христиан, поучениях Павла и пронизанных пассионными мотивами страдания и сострадания¹⁸), с одной стороны, и через серию драматических эпизодов-сцен, разыгрываемых Нероном, с другой. Если Павел выступает будто под сводами Храма, то Нерона влекут подмостки балагана. Действие, инициируемое блестящим мистификатором, небезразлично жанру мистерии. Площадной фарс – один из ее устойчивых элементов, вскрывающий полярность устремлений духовного и телесного и, вместе с тем, их конфликтную взаимосвязь. (Она обнаруживается и в неразличимом слухом, но присутствующем в нотном тексте взаимодействии серий Павла и Нерона¹⁹).

Павел и Нерон предстают в сочинении современного автора как олицетворение сил Добра и Зла, схлестнувшихся на грандиозной вселенской арене в вечном поединке. «Столкновение императора-язычника, ставшего символом кровавой и бесконтрольной тирании, и самого великого из отцов церкви, придавшего христианству значение мировой религии, где нет ни Иудея, ни Эллина, конечно, можно расценивать как вольное художественное допущение. Но именно оно помогло композитору наглядно представить непримиримое противостояние двух оппозиций – абсолютного добра и столь же последовательного воплощения сокрушающей силы зла», – пишет М.Тараканов²⁰.

Образы «былого великолепия» («Триумф», «Оргия» – 2, 3 к.) – символы тления, смерти, сцены кровавых злодеяний («Живые факелы», «Суд» – 7, 8 к.) составляют цепь

¹⁶ Именно из хоров, написанных в первую очередь, рождалась, по словам композитора, музыкально-драматическая концепция его духовной оперы-оратории, в которой христианские ценности утверждаются как универсальные.

¹⁷ Христианский миф об Антихристе и легенда о лицедействующем императоре слились воедино в современной версии (либретто Н.Каретникова и С.Лунгина).

¹⁸ ими окрашены хоровые фрагменты «В день гнева» (5 к., «Пожар»), «Страх и трепет» (6 к., «Проповедь»), «Чужд я стал братьям моим», «Плачу и рыдаю» (9 к., «Смерть Нерона»).

¹⁹ На это обратил внимание А.Селицкий. См.: Селицкий А.Я. Николай Каретников. Выбор судьбы. Ростов-на-Дону, 1997. С.284-287. Не напоминает ли нам таким образом композитор, что единение противоположностей есть основа сущего? Это подчеркивал и А.Шнитке, размышляя над проблемой Фауста: «Хотя добро и зло существуют как противоположные полюса и враждебные начала, они где-то сообщаются, и существует какая-то единая их природа». Цит.изд. С.157.

²⁰ Тараканов М.Е. Драма непризнанного мастера // Музыка из бывшего СССР. Вып.1. М., 1994.С.114.

непрерывных видений, рисующих борьбу Света и Тьмы²¹. Так, хоровая унисонная молитва «Верую» – олицетворение силы духа – образует мощный противовес злу, творящемуся в сцене: «Живые факелы» (эпизод сожжения первохристиан). С поединком силы и страха ассоциируется сцена Павла и Нерона в картине «Суд». В целом же 8 картина, претворяющая черты пассионного действия, строится как развернутый полилог хора и солистов: свидетельства Тигеллина, сопровождаемые выкриками толпы «Кто он? Кто?... В огонь... Казнь! Казнь! Казнь!», играющий на публику Нерон, пророческие высказывания Павла. Последние слова праведника «Иду к Тебе, Господи» на фоне длительно выдерживаемой педали струнных и деревянных духовых, после многозначительной паузы, подобной риторическому жесту, подхватывает мужской хор, в котором слышатся отголоски знаменного распева: «Придите, последнее целование дадим...».

Центр композиции, ее кульминацию-катастрофу, ассоциируясь с мрачным эпизодом Апокалипсиса – гибелью человеческого рода, образует пожар Рима. В открывающем 5-ю картину хоре христиан «В день гнева» отчетливо прорисовывается символ-знак Распятия. Трагедия воплощается в самом звучании, исполненном обнаженной патетики, – в высочайшем экспрессивном накале сплошного серийного развертывания, точно низвергающегося водопадами слез и стонаний гибнущих в пожаре людей. Музыка порождает, однако, не только почти зримый образ ужаса, но также – веры, утверждаемой в неоднократно повторяемом хоральном обращении христиан «Веди, Господи, люди Твоя».

Божественный разум и человеческое безумие – символы мира, разъятого надвое, – воплощаются композитором в выразительных звукообразах. Танго с нарочито утрированными, банальными жанрово-бытовыми ритмоинтонациями – своего рода современная «пляска смерти», заключительный момент «представления» Нерона – становится олицетворением адской бездны, куда вместе со своим театром проваливается Дьявол в маске шута²². С мелодраматическим эффектом акцентируя и без того чувствительно-обольстительные интонации, Нерон призывает Смерть («Смерть, обними меня!») и произносит ей хвалу. А в подтексте слышится иное: растущий страх перед открывающейся завесой вечности, подчеркиваемый угрожающим тремоло медных и

²¹ Картины и эпизоды внутри них следуют *attaca*, что, в известном смысле, напоминает вагнеровский принцип сквозного музыкального развертывания.

²² Малеровский прием гротескного искажения черт бытового жанра, приобретший универсальное значение в XX веке, используется Каретниковым для прямого обнажения смысла происходящего. «Зло захватывает человека, и он начинает творить зло именем зла, и в этом творении зла он доходит до такого предела, что самому злу становится не нужен, и тогда зло его уничтожает...» – эти слова Фолкнера Каретников предпосылает партитуре «Мистерии». В подобном значении танго использует и Шнитке: «Шлягер – хорошая маска всякой чертовщины... Я не вижу другого способа выражения зла». Цит. изд. С 155.

духовых инструментов. Трагический смысл изображаемого обнажается в хоровой молитве христиан «Плачу и рыдаю, когда помышляю смерть!», контрапунктически сопрягаемой с кощунственно пародируемыми Нероном словами псалма.

Танго смерти перекрывает другой символ – святой благодати – Херувимская, определяющая направленность Финала, в котором осуществляется почти мистический прорыв в ино-бытие и обнаруживается невидимая связь миров человеческого и божественного. В этом заключительном фрагменте «Мистерии» в предельно концентрированной форме воспроизводится архетипическая структура ритуала, одухотворяемого идеей Преображения: от траурного отпевания к ликованию, раскрывается суть мистериального действия как таинства жизни-смерти-воскресения²³.

Знаменательно начало Финала, открывающегося суровым стоянием хора – отпеванием Павла. Долгое томительное напряжение ищет выхода. Все едва ощутимо, намечено: блики, отзвуки, шумы, далекие звоны, незаметные сдвиги, уплотнения, рассеивания. Постепенно в легком свечении красок словно возникает удивительное видение Неба, неявное, чуть брезжащее. Образ, проявляемый незаметно, приходит в движение, а в нем будто запечатлевается «движущийся образ Вечности» (согласно Платону): напластования хоровых голосов «Иже херувимы» сменяют имитационные отклики «Яко да Царя всех подыдем», переходящие в магическое вращение Аллилуйи – «молитвы, раздвигающейся до пределов космоса» (Г.Федотов) и символизирующей зарождение новой жизни²⁴. Точно струящийся поток живительного света, отражаемого в колеблющихся светотенях мажоро-минорных тембров-красок с характерным обыгрыванием начальных звуков серии Павла (A-Fis-F-D), в переливающихся звучаниях вибратона, колокольчиков, челесты, высоких регистров фортепиано и струнных, подхватывает и возносит человека в неведомый чудесный мир²⁵.

Масштабному мистериальному действию, на площадке которого разыгрывается битва за человека, можно уподобить и все творчество мастера. В картине каретниковского мира есть свои бездны, резко обнажаемые в мрачном хорале, точно гласе Ада, в финале

²³Его тон задает оркестровое вступление ко всему произведению. В нем как бы воплощен мир эпохи Апокалипсиса, мир роковых вопросов, задаваемых саксофоном-тенором, поддерживаемым фаготом и бас-кларнетом, и мрачных предупреждений, слышащихся в тяжелых ходах виолончелей и контрабасов. Мира двоящегося, полного трагических метаморфоз. Провоцирующая ухмылка дьявола будто просвечивает сквозь реплики флейт и кларнетов, гротескно переосмысливающих интонацию вопроса.

²⁴ В Финале смешанный хор римлян и мужской хор христиан сливаются воедино и, по мысли Каретникова, превращаются в хор ангелов.

²⁵ В целом же Финал обобщает основную линию действия-действия, связанного с высказываниями Павла и выступлениями-комментариями хора первохристиан, укрупняя смысл-слово начальной молитвы «Во имя Бога распятого» о «воскресении души» и проповеди Павла (6 к.) о «жизни вечной». В петербургском спектакле финал окрашен в мрачные тона. И в этом мне видится один из существенных просчетов режиссерской концепции.

Струнного квартета, образующем своеобразную параллель дьявольскому танго Нерона, и есть свои выси, открывающиеся в катарсических финалах Восьми и Шести духовных песнопений, в последнем возвышенном высказывании органа в опере «Тиль», – напоминающие заключительный фрагмент «Мистерии».

Подобные финалы, выводящие индивидуальную судьбу героев в беспредельность духовной Вселенной, становятся характерной чертой опер не только последних десятилетий XX века. На рубеже тысячелетий мистериальные идеи, связанные с сакрализацией художественного пространства, включением элементов литургического действия, пассиона, мессы, выстраиванием духовно-религиозной вертикали, с повышенной знаковостью и эмблематикой музыкального языка, проявляются еще более отчетливо. В зеркале мистериального театра отражаются, каждый раз весьма своеобразно – и стилистически, и жанрово-драматургически, и сценически, – различные пласты истории: библейской (в «Молодом Давиде» и «Моисее» В.Кобекина, в «Плаче Иеремии» В.Мартынова и «Благовещении» А.Щетинского), российской (в «Видениях Иоанна Грозного» С.Слонимского, «Боярыне Морозовой» Р.Щедрина, «Отце Сергии» В.Лобанова), истории простого человека в «Очарованном страннике» Щедрина и художественной личности в «Сидур-мистерии» А.Бакши.

В этом плане «Мистерия апостола Павла», с ее полнотой и открытостью выражения мистериальных идей – от выбора текстов (среди них – фрагменты из книги пророка Софонии, Посланий апостола Павла, Псалтыри) до жанрово-драматургического воплощения, – носит во многом прогностический характер, в известной мере, определяя важный вектор современного творчества. Сегодня, когда мистериальное ощущение эпохи в сочинениях композиторов последних десятилетий XX века и начала века XXI проявляется особенно отчетливо, когда включение духовных мотивов становится опознавательным знаком последнего времени в целом, когда его характерной приметой, по словам М.Эпштейна, оказывается «напряженное вглядывание в прозрачные прообразы вещей, восхождение по лестницам культурных параллелей, проникание в свернутые зародыши культур, их предвечные архетипы», сотворяемый Каретниковым на протяжении 1960-1980-х годов мир обладает особой притягательностью.