

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. № 3 (74). С. 8–13.

Actual problems of high musical education. 2024. No 3 (74). P. 8–13.

Научная статья

УДК 781.1

DOI: 10.26086/NK.2024.74.3.002

Опера как «политическая мистерия»: от «Леоноры» Бетховена (1805) к «Под жарким солнцем любви» (1975) Луиджи Нono

Кириллина Лариса Валентиновна

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,

Москва, Россия

E-mail: larissa_kir@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5225-5641>

Аннотация. Выражение «политическая мистерия» принадлежит режиссеру Ю. П. Любимову, поставившему в 1975 году в Милане, в театре Ла Скала, оперу Луиджи Нono «Под жарким солнцем любви». Оно вполне применимо и в единственной опере Бетховена, существующей в трех редакциях (1805, 1806, 1814) под двумя названиями: «Леонора» и «Фиделио». Бетховена, как и Нono, можно назвать «ангажированным художником», то есть творцом, искренне выражающим в своих произведениях общественно значимые идеи. В операх обоих композиторов происходит сакрализация идеи самопожертвования и героизация женских образов, связанных с идеей спасения (Бетховен) и с идеей рождения нового мира (Нono). Бетховен в содружестве со своими либреттистами (Й. Зонлейтнером, С. фон Брейнингом и Г. Ф. Трейчке) сознательно усилил в своем произведении черты мистерии, что вытекает из сравнительного анализа либретто «Леоноры» / «Фиделио» с первоисточником (пьеса Ж.-Н. Буйи, 1798) и написанной на тот же сюжет «Леонорой» Ф. Паэра (1804). Для Нono тема мученичества и подвижничества также была одной из магистральных. Популярность оперы Бетховена в XX веке сделала ее явлением современного политического и даже публицистического театра. В этом смысле произведение Нono выглядит как развитие бетховенской традиции.

Ключевые слова: Бетховен, Нono, «Фиделио», «Под жарким солнцем любви», политическая мистерия

Для цитирования: Кириллина Л. В. Опера как «политическая мистерия»: от «Леоноры» Бетховена (1805) к «Под жарким солнцем любви» (1975) Луиджи Нono // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 3 (74). С. 8–13. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.002>

PROBLEMS OF MUSIC THEORY AND HISTORY

Original article

Opera as a “political mysterium”: from Beethoven’s “Leonore” (1805) to Luigi Nono’s “Al gran sole carico d’amore” (1975)

Kirillina Larissa V.

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,

Moscow, Russia

E-mail: larissa_kir@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5225-5641>

Abstract. The expression “political mysterium” belongs to Yuri P. Lyubimov, who staged Luigi Nono’s opera “Al gran sole carico d’amore” in 1975 (Milan, La Scala). It is also quite applicable to Beethoven’s only opera, which exists in three editions (1805, 1806, 1814) under two titles: “Leonore” and “Fidelio.” Beethoven, like Nono, can be called an “engaged artist”, whose creativity is inspired by socially important ideas. In the operas of both composers, we find the idea of self-sacrifice and the heroic treatment of female characters associated with the idea of salvation (Beethoven), and with the idea of the birth of a new world (Nono). Beethoven in collaboration with his librettists (J. Sonnleitner, S. von Breuning, G. F. Treitschke) deliberately intensified the features of mysterium in his work, as can be seen from a comparative analysis of the libretto of “Leonora/Fidelio” with the original source (a play by J.-N. Bouilly, 1798) and Ferdinando Paer’s “Leonora” written on the same subject (1804). For Nono, the theme of heroic martyrdom was also one of the main topics of his works. The popularity of Beethoven’s opera in the twentieth century made it a phenomenon of modern political theatre. In this sense, Nono’s work can be considered as a development of the Beethoven tradition.

Keywords: Beethoven, Nono, Fidelio, Al gran sole carico d’amore, political mysterium

© Кириллина Л. В., 2024

For citation: Kirillina L. V. Opera as a “political mysterium”: from Beethoven’s “Leonore” (1805) to Luigi Nono’s “Al gran sole carico d’ amore” (1975). *Aktualnye problemy vysshego muzykal’nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2024; 3(74); 8–13 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.002>

Опера почти всегда была связана с политической. В XVII–XVIII веках новые оперы специально заказывались в честь важных событий государственной и придворной жизни (коронации, свадьбы, именины монархов, военные победы и заключение мира). Мифологические и исторические сюжеты воспринимались как вполне актуальные и прочитывались в современном контексте.

Во второй половине XVIII века в опере, как и в театре в целом, в символической и иносказательной форме обсуждались животрепещущие идеи, волновавшие общество, вплоть до идеи тираноубийства («Ифигения в Тавриде» Глюка, «Тарар» Сальери).

В 1780-х годах возник жанр «оперы спасения», заключавший в себе идеологию, созвучную эпохе Просвещения и Французской революции: героя, попавшего в смертельно опасную ситуацию, спасают верные друзья и счастливые обстоятельства, ибо мир в целом устроен справедливо.

В XIX веке от оперы требовали отражения национальных идеалов и использования национальных сюжетов. Если это по политическим причинам было невозможно (иностранное владычество в Италии), национальные чаяния выражались иносказательно, но притом максимально доходчиво (хор пленных евреев в опере Верди «Набукко»).

Наконец, в XX веке театр, в том числе музыкальный, заявил о своем праве на «ангажированность», то есть прямую вовлеченность в политическую борьбу, ведущуюся в том числе и сугубо художественными средствами.

Два произведения, выбранные нами для сравнительного рассмотрения, принадлежат к этой линии, хотя их разделяет большой исторический промежуток.

Единственная опера Людвиг ван Бетховена, существующая в трех редакциях (1805, 1806 и 1814), изначально возникла как произведение на остро современную тему. Источник либретто — пьеса Жана-Никола Буйи «Леонора, или Супружеская любовь», впервые положенная на музыку Пьером Гаво и поставленная в Париже в 1798 году, намекала на события якобинского террора 1793 года, которые были свежи в памяти французов. Однако, поскольку слишком откровенные ассоциации могли оказаться болезненными для сопричастных лиц, Буйи перенес место

действия в условную Испанию, а на титульном листе пьесы поместил несколько двусмысленное пояснение: «Исторический факт, положенный на музыку» [1]. В первом издании партитуры оперы Гаво обозначение Буйи было переформулировано: «Факт из испанской истории» (*fait historique espagnol*), притом, что никакому конкретному эпизоду из истории Испании сюжет «Леоноры» не соответствовал.

Либретто Буйи, отражавшее новые веяния в музыкальном театре, вызвало активный интерес и за пределами Франции. Помимо оперы Бетховена с ее тремя редакциями, почти одновременно возникли произведения Фердинандо Паэра («Леонора, или Супружеская любовь», Дрезден, 1804; на итальянском языке) и Симона Майра («Супружеская любовь», Парма, 1805, на итальянском языке). Наиболее успешной оказалась на первых порах опера Паэра, и Бетховен был вынужден смириться с решением дирекции венских придворных театров, изменившей название его оперы: на премьере 1805 года она исполнялась как «Фиделио, или Супружеская любовь». В наше время, чтобы не путать три редакции, принято две первые называть «Леонорами», а третью — «Фиделио» (к 1814 году Бетховен свыкся с этим названием).

Различий между тремя редакциями довольно много. Они касаются и словесного текста (первая версия — самая длинная, трехактная), и музыки (редакция 1805 года — самая новаторская и богатая всевозможными находками), и общего смысла. Если «Леонора» 1805 года — опера о любви, побеждающей страх, тиранию и смерть, то «Фиделио» 1814 года — опера о коллективной победе над злом, достигнутой в том числе благодаря верной любви главных героев. Но во всех случаях, включая компромиссную редакцию 1806 года, в центре оперы Бетховена стоит идеализированный и героизированный женский образ, двуединый в своей синтетической сущности (Леонора=Фиделио). Прием трагедии вполне привычен для театральной сцены, однако «Фиделио» — едва ли не единственная значительная опера, в которой героиня, выдающая себя за мужчину, остается в мужском костюме до самого конца, даже когда она открывает свое настоящее имя. Оба имени — символически нагруженные, хотя их придумал не Бетховен, а Буйи. «Фиделио» означает «Верный»,

а имя Леонора словно бы содержит в себе корень Лео («лев»), пусть даже этимологически это имя производно от старофранцузского «Алиенора».

Сочетание нежной женственности и негибаемого мужества оказывается знаком наступления новой эпохи, когда героизм и подвижничество уже не связывались исключительно с образом мужчины-воина. Историю Нового времени творили в том числе и женщины, иногда даже на поле боя (офорт Франсиско Гойи «Какое мужество!», где молодая девушка заряжает пушку, отражал реальное событие при осаде французами Сарагосы). Более того, в период наполеоновских войн отнюдь не единичными были случаи, когда молодые девушки и женщины переодевались мужчинами и под мужскими именами поступали в отряды ополченцев-добровольцев, и даже сражались в регулярной армии (в России была кавалерист-девица Надежда Дурова, во Франции — Тереза Фигёр, в Германии — несколько «амазонок», в том числе погибшая в 1813 году Элеонора Прохазка, к пьесе про которую Бетховен в 1815 году написал несколько музыкальных номеров).

«Фиделио» принадлежит к традиции «оперы спасения», но коллизия здесь заострена до предела: счастливая развязка висит на волоске, и решающим аргументом Леоноры становится не возглас — «Я его жена!» — а пистолет, который она направляет на тирана Пицарро. Выстрел в итоге оказывается не нужным, но этот жест красноречиво показывает всю ожесточенность борьбы за жизнь Флорестана и решимость Леоноры идти до конца.

Примерно та же идея, только еще более обобщенная, лежит в основе оперы Луиджи Ноно «Под жарким солнцем любви» (*Al gran sole carico d'amore*). Премьера состоялась в 1975 году в Милане, в театре Ла Скала, причем композитору ценой титанических усилий удалось добиться, чтобы постановку осуществил Юрий Петрович Любимов со своими соратниками по знаменитому тогда Театру на Таганке. Любимова, считавшегося идейно неблагонадежным, долго не хотели выпускать из СССР, однако Ноно, являясь членом ЦК Итальянской коммунистической партии, сумел всё-таки уговорить советских бюрократов [2, с. 384–385]. В 1978 году опера вернулась на сцену во второй редакции. Постановки же конца XX и начала XXI века в разных странах Западной Европы уже не были связаны с режиссурой Любимова.

Взгляды Ноно на музыкальный театр были очень созвучны тому, что делалось в 1970-х годах на Таганке. Композитор мечтал уйти от концепции

театра-храма со сценой-алтарем; ему хотелось нелинейной драматургии, полифонического переплетения линий и голосов; активного взаимодействия с публикой. Эти принципы Ноно находил в драматургии Бертольда Брехта и Владимира Маяковского. Театр Любимова казался ему прямым продолжением этих традиций.

Либретто на нескольких языках (итальянском, испанском, французском, немецком) составил сам композитор при участии Любимова, поскольку скомпоновать нечто целое из столь разнородных элементов должны были вместе композитор и режиссер.

В опере нет единого сюжета и последовательно действующих героев. Тема грандиозной фрески Ноно — Женщина и Революция. Революция понимается как акт мучительного сотворения и рождения нового мира, и женщины разных эпох, стран и народов активно участвуют в этом процессе, ибо они — носительницы жизни, помогающие миру стать прекраснее и лучше. Роды — акт болезненный, кровавый и порой даже трагический, и так же обстоит с рождением новой реальности через революцию.

Среди персонажей оперы Ноно — Таня Бунке, сподвижница Эрнесто Че Гевары, погибшая вместе с ним в Боливии, кубинские революционерки, участница Парижской коммуны — Луиза Мишель, безымянные вьетнамские женщины, вымышленные литературные образы — работница Деола (из стихотворения Чезаре Павезе) и Мать из одноименной повести Максима Горького. Русский язык в опере не используется, однако в сцене на фабрике 1905 года Ноно процитировал русскую песню «Дубинушка», хорошо известную в Италии еще с начала XX века.

Оба акта оперы Ноно завершаются гибелью героев: расстрелом коммунаров, в том числе Луизы Мишель (первый акт) и убийством Матери русскими жандармами (второй акт). Несмотря на трагический исход, дух женщин-революционерок остается несломленным и, в итоге, бессмертным: опера завершается звучанием голоса Матери (глубокое контральто) со словами «Чтобы не было ни рабов, ни господ, продолжим борьбу».

В интервью, данном газете «Вечерняя Москва» от 28 марта 1975 года, Ю. П. Любимов говорил: «Спектакль задуман как народное зрелище, как политическая мистерия» [3, с. 3]. Пользуясь официальной советской фразеологией, Любимов в то же время безошибочно понял и определил смысл оперы Ноно.

Более того, выражение «политическая мистерия», вынесенное в название нашей статьи, может быть распространено и на более широкий круг явлений. Оно очень точно отражает суть этого необычного жанра, объединяющего две выдающиеся оперы — «Леонору»/«Фиделию» Бетховена и «Под жарким солнцем любви» Ноно. Примерно посередине между ними находится еще одно великое произведение — незаконченная, однако самодостаточная в своем двухактном виде опера Арнольда Шёнберга «Моисей и Аарон», в которой библейский сюжет исхода евреев из Египта трактуется в мистериально-политическом ключе.

Ноно, страстный адепт Шёнберга (на дочери которого, Нурии, он был женат), гордо считал себя «ангажированным» художником, и, хотя такое выражение возникло лишь в XX веке, оно применимо и к Бетховену. Подразумевается не выполнение официального идеологического заказа, а сознательное и добровольное выражение в искусстве общественно значимых идей, полностью разделяемых автором. Любимые герои Бетховена — бунтари, мятежники, борцы за справедливость (Леонора и Флорестан, Прометей, граф Эгмонт), любимые герои Ноно — революционеры, мученики, отдавшие свою жизнь ради блага человечества или торжества истины (недаром его последней оперой стала «трагедия слышания», «Прометей», 1984–1985). Во всех случаях происходит сакрализация самопожертвования, трагическая мистерия с финальным катарсисом, и это распространяется также на женские образы. Они героизируются, но не утрачивают своей женственной природы, символизируя жизнь, красоту и любовь. Недаром опера Ноно открывается словами Че Гевары: «Красота не чужда революции» [4, р. 64].

В опере Бетховена мистериальные черты присутствуют как в либретто, так и в музыке. В отличие от исходного текста Буйи, где о метафизических глубинах говорить не приходится, Бетховен и его либреттисты (Йозеф Зонлейтнер в первой редакции, Георг Фридрих Трейчке в третьей) сознательно обогатили фабулу «оперы спасения» религиозными коннотациями. Как было доказано Н. Л. Фишманом [5, с. 174–176], музыкальные характеристики Флорестана и Леоноры складывались у Бетховена под влиянием образов Христа и Серафима из оратории «Христос на Масличной горе» (1803, вторая редакция — 1804). В первой редакции оперы связи прослеживаются даже на интонационном уровне, однако в любом случае страдания Флорестана преподнесены в

ореоле христианского мученичества.

Эта параллель подчеркнута в последней редакции арии Флорестана, где второй раздел, изначально минорный и страдальческий, был заменен на быстрый и мажорный, и Трейчке написал слова, в которых Леонора напрямую сравнивается с ангелом, ведущим героя «на свободу, в царство небесное». Впрочем, слова «мой ангел, Леонора» изначально были и в дуэте героев, который сохранился во всех версиях, но в последней был сильно сокращен.

В терцете из второго акта происходит фактически предсмертное причастие: Леонора, зная, что узник обречен, убеждает тюремщика Рокко позволить напоследок дать Флорестану воды и хлеба. Флорестан же благодарит их фразой «Вам воздастся в лучшем мире». Вообще вся ситуация второго акта напоминает нисхождение в ад (крошечный мрак пыточного подземелья) и воскрешение героев к новой жизни. Кроме того, в либретто оперы Бетховена неоднократно упоминается Бог и звучат эпизоды молитвенного характера (в тексте Буйи этого не было, а в либретто оперы Паэра слово «Бог» не могло присутствовать в силу законов итальянской церковной цензуры, запрещавшей профанацию сакрального на театральной сцене).

Молитвой, по сути, является первый хор узников, предвосхищающий *Kyrie eleison* из бетховенской Мессы C-dur op. 86 (1807). Еще более откровенна отсылка к благодарственной молитве в финале оперы: медленный эпизод «О Боже, какое мгновение». Бетховен использовал здесь автоцитату, о которой современники не знали — это мелодия из его юношеской кантаты на смерть императора Иосифа II (1790), где имела ария с хором на текст «И человечество поднялось к свету». Подразумевалась борьба просвещенного и гуманного императора с невежественным обскурантизмом и старорежимной косностью. Кантата никогда не исполнялась, Бетховен похоронил ее в своем архиве, но тема арии, очевидно, была ему очень дорога и в музыкальном, и в смысловом отношении.

Опера завершается восхвалением Леоноры, причем Бетховен, очевидно, настоял на включении в текст двух строк из «Оды к радости» Фридриха Шиллера (у француза Буйи такой цитаты быть не могло, и вряд ли Зонлейтнер ввел ее в либретто по собственной инициативе). Следовательно, смысловая линия протягивается от победного торжества в «Фиделию» к общечеловеческой утопии в финале Девятой симфонии.

«Леонора» / «Фиделию» — одна из тех ред-

ких классических опер, которые нисколько не противятся постановкам в сугубо современном антураже. В XX веке она стала восприниматься как произведение, проникнутое неизбывной актуальностью. Эту оперу ставили и ставят в декорациях и костюмах, отсылающих к реалиям современности, а вовсе не условной Испании XVI или XVII века, как было обозначено в либретто Зонлейтнера ради умиротворения венской цензуры. В XX веке «Фиделио» интерпретировали как оперу антифашистскую, антифашистскую, антивоенную. Спектакли нередко были приурочены к важным событиям в общественно-политической жизни (открытие восстановленной после войны Венской оперы в 1955 году) или к бетховенским юбилеям (в сезоне 2020 года в Вене шли все три версии «Леоноры» / «Фиделио», поставленные в Венской опере и в театре Ан дер Вин).

Однако трагедии XX века заставили усомниться в правомерности триумфального финала оперы Бетховена, созданной, когда идеалы Просвещения еще не были полностью разрушены, а в 1814 году в Вене царила эйфория, вызванная победой над Наполеоном. Развязка, в которой герои оказывались спасенными благодаря своевременному приезду Министра, посланного мудрым Королем для расследования бесчинств злодея Пицарро, воспринималась во второй половине XX века как совершенно сказочная и трактовалась либо очень условно, либо изменялась на более правдоподобную. Вряд ли одинокая слабая женщина могла бы уцелеть в схватке с тираном, даже если она вооружена пистолетом.

Во многих постановках нашего времени судьба Леоноры и Флорестана оказывается трагической. В спектакле, поставленном в 2013 году в Цюрихе режиссером Андреасом Хомоки, Леонора, одержав победу, падает замертво — ее сердце не выдерживает пережитого потрясения. В зальцбургском спектакле 2015 года (режиссеры — Клаус Гут и Майкл Бейер) после финального торжества умирает измученный Флорестан. В московской постановке «Леоноры» (редакция 1805 года), шедшей в 2014–2017 годах в Камерном музыкальном театре им. Б. А. Покровского (режиссер — М. С. Кисляров, дирижер-постановщик — Г. Н. Рождественский), коварный злодей Пицарро убивает Леонору, а пуля, вылетевшая из ее пистолета, насмерть поражает Флорестана, и свой дуэт и последующий финал герои исполняют, находясь на небесах в сияющих белых одеждах, как мученики и святые. Наконец, в постановке «Ле-

оноры» в венском театре Ан дер Вин 2020 года (версия 1806 года, режиссер Амели Нирмайер) героиня раздваивается на актрису и певицу, которые периодически спорят между собой, выдавая внутренние метания Леоноры. В финале певица радостно торжествует, а смертельно раненная актриса — истинная Леонора — умирает на авансцене, и победное празднество присутствует лишь в ее воображении. Все эти трактовки неожиданно сближают «Леонору» / «Фиделио» с оперой Нono, в которой политическая мистерия окрашена в кровавый жертвенный цвет.

Единственную оперу Бетховена можно считать не только образцом «оперы спасения», но и предтечей политического музыкального театра XX–XXI века. С другой стороны, опера Нono «Под жарким солнцем любви», задуманная и поставленная как «политическая мистерия», достойно продолжает и развивает традиции бетховенского искусства.

Список источников

1. Bouilly J.-N. *Léonore ou L'amour conjuga: fait historique en 2 actes et en prose mêlée de chants*. Paris, 1798. 40 p.
2. Кириллина Л. В. Перекрестки авангарда: Луиджи Нono и Россия // Италия — Россия: четыре века музыки / ред.-сост. Л. Кириллина. М.: ABCdesign, 2017. С. 380–393.
3. Индурский С. Д. Луиджи Нono. «Под жарким солнцем любви» // Вечерняя Москва. 1975. 28 марта. С. 3.
4. Nono L. *Al gran sole carico d'amore. Azione scenica in 2 tempi*. Booklet. Stuttgart: Sttarsoper, 1999. 78 p.
5. Книга эскизов Бетховена за 1802–1803 годы / исслед. и расшифровка Н. Л. Фишмана. М.: Музгиз, 1962. 343 с.

References

1. Bouilly, J.-N. (1798), *Léonore ou L'amour conjuga: fait historique en 2 actes et en prose mêlée de chants* [Léonore ou L'amour conjuga: historical fact in 2 acts and in prose mixed with songs], Paris, France.
2. Kirillina, L. V. (2017), "Crossroads of the avant-garde: Luigi Nono and Russia", *Italiya — Rossiya: chetyre veka muzyki* [Italy — Russia: four centuries of music], ABC design, Russia, pp. 380–393.
3. Indurskij, S. D. (1975), "Luidzhi Nono. «Under the hot sun of love»", *Vechernyaya Moskva*

- [Evening Moscow], March 28th, pp. 3.
4. Nono, L. (1999), *Al gran sole carico d'amore. Azione scenica in 2 tempi. Booklet* [In the sun full of love. Stage action in 2 times. Booklet], Sttarsoper, Stuttgart, Germany.
 5. Fishman, N. L. (ed., research, and transcript) (1962), *Kniga eskizov Beethovena za 1802–1803 gody* [Beethoven's book of sketches for 1802–1803], Muzgiz, Moscow, USSR.

Информация об авторе

Л. В. Кириллина — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, ведущий научный сотрудник

сектора классического искусства Запада Государственного института искусствознания

Information about the author

L. V. Kirillina — Doctor of Art History, Professor of the Department of Foreign Music, Tchaikovsky Moscow State Conservatory; Leading Research Fellow at the Classical Western Art Department, State Institute for Art Studies

Статья поступила в редакцию 19.08.2024; одобрена после рецензирования 26.08.2024; принята к публикации 09.09.2024.

The article was submitted 19.08.2024; approved after reviewing 26.08.2024; accepted for publication 09.09.2024.