

Svetlana A. Pavlova
Ph.D. in History of Arts
Assistant Professor
Music History Department
The Gnessins Russian Academy of Music
e-mail: hymnography@yandex.ru
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-1042-0397

DOI:10.36340/2071-6818-2024-20-2-124-139

AFFECT THEORY IN THE LIBRETTO OF EUROPEAN AND RUSSIAN OPERA: FROM PAGANISM TO CHRISTIANITY L'ORFEO BY MONTEVERDI AND RUSLAN BY GLINKA

Summary: The article considers the content of the affect theory in European and Russian opera. It is connected with the penetration of the pagan culture of antiquity ideas into the European culture of the Renaissance, which positioned itself as Christian, and beyond. The reader is presented with the material from the report "Affect Theory during the Renaissance: from Where and to Where", which was read at the conference In Search of New Harmony: From the Middle Ages to Modern Times as part of the IV International Festival, Epoch in Miniature¹, on February 21, 2024. It raises the question of the background of the affect theory content and examines works at the "birth point" of the opera genre - L'Orfeo by C.Monteverdi in Europe in the early 17th century (1607, libretto by A.Striggio) and Ruslan by M.Glinka in Russia in the first half of the 19th century (1847, libretto based on the poem by A.Pushkin)². The study of affects in the libretto of these works is concentrated on the understanding of the

main concept in the Gospel - love. One gets the impression that the content of European opera, which appeared at the end of the Renaissance, contradicts the gospel meaning of "love" as sacrificial service to one's close one, whereas Russian opera, also taken at the "birth point" of the genre as an independent national phenomenon (in M.Glinka's creative work), on the contrary, originates entirely from the Gospel.

Keywords: affect theory, opera, Monteverdi, Orpheus, sadness, joy, prayer, valour, Glinka, Ruslan and Lyudmila, love.

"Are we not seeking God in our own likeness, God right for us?"

Metropolitan Anthony (Sourozhsky)³

Affect theory is a phenomenon of modern era musical culture, which is based on the ability of musical art, noted in ancient times, to imitate human states, and, accordingly, to evoke these states by certain expressive means. One of the first mentions of such music impact is associated with the name of Greek scientist Damon of Athens, who is considered the founder of music pedagogy⁴. We

1. Pavlova S. A. "On the Theory of Affects during the Renaissance: from Where and to Where", manuscript, 2024.
2. This refers to the opera Ruslan and Lyudmila. The abbreviation of the author's title of the opera was borrowed from E.Rucevskaya. The purpose of the abbreviation is similar - to correlate the name with the object of comparison. In Rucevskaya's work, Wagner's Tristan was such an object. See: Rucevskaya E. A. Ruslan by Glinka, Tristan by Wagner and The Snow Maiden by Rimsky-Korsakov. Style. Dramaturgy. Word and Music. St.Petersburg.: Kompositor. 2002.

3. Anthony (Sourozhsky), Metropolitan. Can a Modern Person Believe and Pray? Moscow: Spiritual Heritage of Metropolitan Anthony Foundation, 2015. P. 34.

4. Hertsman E.V. Secrets of the History of Ancient Music. St. Petersburg: Nota, 2004.

will not go into detail about the most ancient layer of the affect theory history. Let us only note that a special role was assigned to affects in the genre of tragedy - the successor of the sacred rite.

Several times in history, tragedy/opera has taken over the baton of primacy from the genres of sacred music. The very name of tragedy (tragōidia) is inherited from the main part of the pagan sacred rite, accompanied by a choir at sacrifice⁵; the power of the moment lay in the state of catharsis ("purification"), which was defined by Aristotle much later. This central state for sacred rites became sought after in modern era, when the Protestant unrest, which had swept Europe, caused a number of major counter-reformation actions on the part of the Catholic Church. Among them, the "birth of opera" stands out; it opened up new means of influencing the listener and viewer. With the origination of opera, spiritual life was in many ways not only supplemented but redirected into secular theatrical culture.

In general, the recorded history of music has three main "points of activation" of tragedy/opera as a kind of secular form of sacred rite, inheriting its main task - "purification". The first one is associated with the aforementioned flourishing of the ancient theatre. In terms of time, it is far from the other ones - in the 5th century BC. The second wave was fueled by the Renaissance and led to the "revival" of the genre of ancient tragedy in the late 16th and early 17th centuries. Finally, the third opera "birth point" can be placed with full responsibility in Russian music history of the first half of the 19th century. At this time, the process of Russification of the genre was completed and Russian opera became the standard-bearer of this art form in world musical culture. The conditions for the activation of the tragedy/opera genre, as already noted, are associated with the reorganisation of spiritual life.

In Europe, this reorganisation was apparently due to the need for the church to preserve its "audience", even at the cost of turning the church congregation into an opera audience. Let us remember that the first opera houses in Italy (Venice, etc.) were assigned to a church parish, as evidenced by the names: San Giovanni de Crisostomo (Theater of St. John the Baptist), San Paolo (Theater of St. Paul), etc⁶. The first opera house composers and libret-

5. From Greek: "tragos" - a goat, sacrificial animal, "ode" - a song.

6. Lutsker P.V., Susidko I.P. Italian Opera of the 18th Century. Volume I. Under the Sign of Arcadia. Moscow, 1998. P. 139.

tists often had holy status - cardinal, bishop, etc., or belonged to a holy order or brotherhood. In Rome, the patrons of the genre and the "holders" of the opera stage were the popes of the Barberini family, after whom a theatre was named. In Russia, we can talk about the opposite process since the opera genre was a direct participant in the return of Russian society, including its leading representatives, to the patristic Orthodox Church. At the same time, it is hardly possible to imagine clergymen as authors or patrons of opera performances in Russia.

In other words, European opera participated in the global process of secularisation of society, while Russian national opera was born out of the need to "catechesis" the listener and viewer. It seems that both of these processes are reflected in the operatic affect theory, as it is presented in two cultural traditions - European and Russian. In this publication, the main attention is paid to the European tradition. Let us remember that the origination of opera was prepared by several centuries of the Renaissance. As you know, it was then that the view of human history was adjusted by the desire for perfection expressed in the ancient past. Such an aesthetically pleasing emphasis essentially meant formatting Christian society in a pagan way. How did paganism manifest itself? It is generally accepted that Renaissance artists borrowed only the form but not the spirit of ancient culture. However, the content of opera librettos casts doubt on the correctness of this view.

It is a well-known statement that Greco-Roman gods behave like people. What does this mean? The ancient gods were inherently prone to sin - that is what we are talking about. The behaviour of the gods or god, instead of being a guideline for man, on the contrary, is regulated by human passions and, thereby, justifies them. It is what the "paganization" of Christian culture is about - in shifting the emphasis from the need to be transformed in the likeness of the Savior to the justification of one's own sins in the likeness of pagan gods. The Renaissance is a time of searching for "right God", as Metropolitan Anthony (Sourozhsky) said: "Are we not seeking God in our own likeness, God right for us?". Having appeared in Europe in connection with interest in antiquity - first in small genres, that is, various kinds of song and dance compositions, and then in the special large genre of opera, affect theory reflected



Ill. 1. Orpheus. Hatay Archaeological Museum. Mosaic from Republic Square, Tarsus, 3rd Century AD

this "search" or "modification" of Christian society towards pagan⁷ one, which was declared perfect.

As it is known, the concept of "affect" in Latin means "excitement of the soul, passion", that is, it refers to the sphere of a person's inner spiritual life⁸. In connection with this definition, it would be quite logical to assume that affect theory emerging in the culture of a Christian society should be based on the evangelical understanding of life, natural for such a society. According to the Gospel, human life consists of the struggle with passions. The rules of this struggle are set out in detail in the book *The Ladder of Divine Ascent* by Abbot John of the Sinai Monastery. The book was compiled in the middle of the 7th century, when the official di-

vision of churches into Orthodox and Catholic had not yet occurred, and, therefore, it was common to the Eastern and Western churches. The *Ladder of Divine Ascent* talks about the stages of a person's spiritual life as a system for overcoming sin with virtues. On the way to overcoming, Saint John identifies thirty levels, the highest of which is marked by the union of three virtues - Faith, Hope and Love. The path of improvement ends with love since we know that God is Love.

In this sense, the affect theory content seems surprising: in it, passions are not separated from virtues and even replace them. For a society that positions itself as Christian, it is strange. Thus, in the treatise of Jesuit-raised scientist Kircher (1650), love, suffering, joy, anger, compassion, fear, courage, surprise are listed one after another. In a later source, affects are divided into groups; however, the principle of mixing states which are opposite from the point of view of Christianity is preserved. The so-called strong or main affects are in one group: joy, courage, anger, passion, forgiveness, fear, hope, compassion; in the other group, there are weak or

Table I
ORPHEUS'S PART
in the libretto of the opera of the same name by Monteverdi:

AFFECT	joy, prayer	desire, sadness	valour
LOVE meaning =	agape - love as a sacrifice for the sake of one's close one	eros - love as a sensual passion	overcoming eros in the name of what?

derivative ones: sadness, love, rage, endurance, indignation, arrogance, piety⁹.

How is it possible that in Christian culture, "hope" and "love", which the patristic tradition considers the highest virtues in accordance with the Gospel and *The Ladder of Divine Ascent*, are placed next to "rage, indignation, arrogance" and so on? Moreover, "love" is classified as a "weak passion" - how to explain this? Obviously, the formation of affect theory responded to some other tasks not related to the Christian worldview due to the solution of which the understanding of "love" changed.

In the libretto of the musical tale *L'Orfeo*, the word "love" is a rarity, breaking down into the following enumerations: sadness, joy, prayer, desire, valour. Each of these affects is relevant to the understanding of "love". Before defining this relationship, we note that the opera dramaturgy is built on the sequential experience of each affect by the participants in the action. The composer, following the librettist, managed to prolong the affect by changing the performers. For example, the "joy" of finding Eurydice is "experienced" first by the ensemble and choir, then by soloist Orpheus, and, after him, by the orchestra and tutti groups. Let us repeat that, in general, there are five affects for the four acts of the opera, that is, the "excited style" of the opera *L'Orfeo* is quite measured. Let us present the affects in Orpheus's part in the form of a table, immediately introducing such a column as the relation of affects to the concept of "love" [Table I].

We will present the relation according to the ancient scale of measuring love in comparison with the Christian one. As it is known, ancient philosophers, whose thoughts were actively involved in the process of cultural activity of the Renaissance, identified several meanings of "love"¹⁰. The main ones

are: philia - friendly love, storge - kindred, parental love, eros - passionate love, agape - sacrificial love. Christianity emphasises the latter definition of "love" as sacrificial service to one's close one. Explanation of the new commandment of Christ, "A new commandment I give to you - love one another" [John. 13:34], is essentially dedicated to the entire complex of monuments of Christian culture - both spiritual and secular.

Thus, let us consider in relation to "love" each of the affects stated in the text of the libretto: joy, sadness, prayer, desire, valour.

Joy and sadness are associated with finding Eurydice twice and losing her. In the first circle, the shepherds empathise with Orpheus; in the second one, Apollo appears. "In order to rejoice with those who rejoice," writes St. John Chrysostom, "the soul needs more wisdom than to weep with those who weep. Nature itself draws us to the latter, and there is no such immovable person who would not cry at the sight of the unfortunate; however, in order to see a person in prosperity, not only not to envy them, but also to share joy with them, one needs a very noble soul. That is why [the apostle] said this earlier. Nothing makes us more inclined to love than when we share both joy and sadness with each other."¹¹ Thus, we can say that the opera begins with evangelical love since "both joy and sadness" are the first things that are compassionately shared by Orpheus's close ones.

The highest understanding of "love", as a sacrifice for the sake of one's close one, is associated with the hero's prayer for the salvation of the bride and his effective descent into hell. As it is known, Orpheus symbolised Lord Jesus Christ among the first Christians. In drawings in the catacombs of Rome and other monuments of early Christianity, Orpheus is depicted playing the lyre, and animals recline at

7. "Modification of the Renaissance" - the term by A.Losev. *Aesthetics of the Renaissance* / A.Losev. Moscow: Mysl, 1982. P. 314.

8. According to the patristic teaching, passions are divided into spiritual, mental and physical. Thus, the inner spiritual life is not considered as something separate from the outer bodily nature of man. This generalisation is preserved in the philosophical idea of affects, which was formed during the Renaissance. See Descartes R. *Passions of the Soul*. Bombora Publishing House. 2019.

9. Lutsker P.V., Susidko I.P. *Italian Opera of the 18th Century*. Volume II. Age of Metastasio. Moscow, 1998. P. 156.

10. Osipov A.I. *The Concept of Christian Love*. MDA, 2009.10.20. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NoLXJdU319k&ys>

clid=lu7j0z86pl944031111 (Date of access: 20.01.2024).

11. John Chrysostom, Saint. *Homilies on the Epistle to the Romans*. 22:1.

his feet, symbolising tamed passions [Figure I]. With this interpretation, Eurydice can be understood as the image of a pure and innocent person created by God (bride), into whom "sin entered" (death)¹² during the Fall (a snake bite). The Christ-centricity of the plot about Orpheus suggests the prophetic properties of not only biblical revelation but also ancient mythology. Perhaps the only biblical story that foreshadowed the divine descent into hell was the story of Jonah's three-day stay in the belly of a whale¹³. The myth of Orpheus is almost the only mythological plot of this kind but exactly until the moment when the descent of Orpheus, undertaken to save Eurydice, turns out to be unsuccessful.

Failure reveals the pagan nature of the myth. Here the concept of agape - the sacrificial love of Orpheus for Eurydice, meets the concept of eros or, as the author of the libretto calls it, "love yearning". It turns out that Orpheus's "desire" to save Eurydice, which looked like sacrificial love, according to the libretto, is nothing more than a manifestation of "youthful love yearning", that is, "love" in the sense of eros. Let us repeat once again, Orpheus's desire looks like agape (in the sequence of actions of the libretto); however, in fact it is eros (in the literary word of the libretto)! What a Renaissance reversal of the Christological myth! If Orpheus is a simple man or a pagan demigod, then his failure to save his close one can be explained by the "wrong" form of love - eros. However, if Orpheus is the symbol of Christ and sacrificial agape love, as he has become since the first centuries of Christianity, then how can he fail in achieving salvation? This interpretation of the image paves a direct path to giving God sinful qualities of man that are not characteristic of Him. Thus, this is the "modification" of Renaissance culture, that is, its deviation towards paganism.

Added to this is the participation of pagan gods in Orpheus and Eurydice's fate with their "desires" or "will", which cannot be interrupted by anything. Instead of free will, which the Lord bestowed on man in His likeness and which at first was so clearly manifested in Orpheus's desire to save his beloved wife, the underworld god offers the hero complete submission: "Let both Orpheus and Eurydice know: nothing can change my will," concludes Pluto. Allowing Orpheus to take Eurydice out, Pluto merci-

lessly plays with the hero, hiding from him "the light of life - the gaze of his beloved", just as paganism hides from man the light of life - the One God - the Saviour. It is a kind of "Satan's ball" - Orpheus in the power of Pluto. This is the pagan predominance of the divine will over the human will, from which the dramaturgy of ancient tragedy grows. There is no talk here of any Christian synergy, as of human and divine energies mutually directed towards salvation. The end of the scene with Eurydice is also supplemented by the Old Testament formula: "you have broken the law, thus, you are unworthy of mercy".

As a result, Orpheus, shocked by his failure, is before the viewer. How is this possible in the humanistic culture of the Renaissance, which elevates man to the top of the cultural processes of society? The words of the libretto, indeed, depict Orpheus at the top of Olympus of divine creations: "Glory will tell how with his skill he stopped the sea and defeated the confrontation of both the southern and northern winds". The real circumstances of life show his absolute failure. A.Losev speaks about such a "contradiction" in the culture of the Renaissance in connection with the poetry of one of the early representatives of humanism, F.Petrarch, talking about "poems full of despair, distrust of oneself and of life, and highlighting the inconsistency of life and thought <...>, painful and reaching the point of complete despair"¹⁴. This is Orpheus, the failed saviour of Eurydice. "After all, it is clear, and it was clear from the very beginning," continues Losev, "that an isolated human individual is not at all such a solid and reliable basis for cultural construction"¹⁵, and then continues directly calling the European Renaissance "the era of the greatest world catastrophe <...>, which opened a period of history when man would hate God, be angry with Him, and fight with Him"¹⁶.

Thus, what violated the Christology of the myth of Orpheus and prevented the demigod from sav-

14. Losev A. F. Aesthetics of the Renaissance. Moscow: Mysl, 1982. P. 314.

15. The thought is fully stated as follows: "After all, it is clear, and it was clear from the very beginning, that an isolated human individual is not at all such a solid and reliable basis for cultural construction. Nature, as it was interpreted in antiquity, or the monotheistic deity, as it was interpreted in the Middle Ages, were much more powerful foundations" / Ibid.

16. For a more detailed explanation, see: Losev A.F. Dialectics of Myth. Addition to Dialectics of Myth (new academic edition, corrected and expanded) / Compiler, text, introductory article by A.TahoGodi, V.Troitsky; commentary by V.Troitsky. Moscow: YASK Publishing House, 2021.

12. Isaac the Syrian, Rev. Ascetic Words. Sergiev Posad: Holy Trinity Sergius Lavra Publishing house, 2008.

13. Kruglov Sergius, priest. Theology of Holy Saturday / Thomas. No. 4 (192). 2020. P.12.

ing his close one? "Isolation" from the Gospel understanding of "love". It is clearly stated in the text of the libretto: the shepherds claim that, during separation from Eurydice, Orpheus was "tormented" by "longing for love", underworld spirits call on Orpheus to "use his mind and conquer youthful desires"; finally, Orpheus's patron Apollo appears to save the hero from "excessive manifestation of sadness" and teaches him sinful, from the point of view of Christianity, indifference under the guise of "moderation". Apollo's conclusion is especially important in the pagan "modification" of the Gospel understanding of "love". It turns out that one can simply forget about the death of Eurydice, as well as about one's failed saving "raid" into the underworld, if one brings the "songs of joy and sadness" to a state of "moderation". It is in this, according to Apollo, that the "nobility" and "valour", which open the way to heaven, lie. "Valour" in spite of "love"-passion, but also in spite of "love"-sacrifice (!) - this is what shapes the hero at the "birth point" of the European genre of opera. So valour for what? How can Paradise be opened without evangelical love?

The concept of valour is more logically correlated with a hero's glory gained on the battlefield; however, in the libretto of the opera L'Orfeo, "valour" and "nobility" are given precisely as a replacement for "love". Such a replacement turns out to be dangerous since it is associated with the dogmatic values of Christianity, namely the doctrine of Salvation. In general, the libretto of 17th-century operas becomes a kind of laboratory where, in accordance with the pan-European movement of that time, patristic ideas are modified into philosophical¹⁷ ones.

Table II
RUSLAN'S PART
in Glinka's opera Ruslan and Lyudmila:

AFFECT	love (Act 1)	passion (Act 3)	military valour (Act 2, 4)	jealousy (Act 4)	joy (Act 5)
LOVE meaning =	agape - love as a sacrifice for the sake of one's close one	eros - love as a sensual passion	agape - love as a sacrifice for the sake of one's close one	eros - love as a sensual passion	agape - love as a sacrifice for the sake of one's close one

The emerging worldview system identifies in "love" only one of several meanings characteristic of pagan antiquity - eros. This emphasis is the main one in secular works and, according to experts, becomes leading not only in philosophy but also in Catholic theology, which absolutely rejects eros in words but in reality replaces sacrificial love with it - agape¹⁸.

Music in this case does not appear to be such an obedient daughter of poetry as is commonly thought and takes on the role of elevating the dubious accents of the plot. Musical content and its connection with the affects inherent in the libretto is a separate large topic, which we intend to consider in the next article. Here we will outline the similarities and differences between the "birth points" of European and Russian opera and turn to Glinka's magic opera.

There are many common creative circumstances between the works of Monteverdi and Glinka. Opera was not created only by Monteverdi but was preceded by the experiment of his predecessors in the revival of ancient Greek tragedy. Opera was not created by Glinka but came to him after the Russification of the genre undertaken by his senior colleagues. In the work of both composers, opera reaches a new artistic level. Monteverdi is known as the author of the so-called second practice - homophonic-harmonic, a new musical style. According to V.Odoevsky, Glinka is known as a composer who discovered "a new element in art", which "had been sought for a long time and had not been found in Europe"¹⁹. What were they looking for and not finding in Europe during Glinka's time?

18. Osipov A.I. The Concept of Christian Love. MDA, 2009.10.20. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NoLXJdU319k&ysclid=lu7j0z86pl944031111> (Date of access: 20.01.2024).

19. Odoevsky V.F. Articles about M.Glinka / Introductory article and comment by G.Bernandt. Moscow: Muzgiz, 1953.

17. The work The Passion of the Soul by R.Descartes is one of the first philosophical works of modern times on affects.

Table III
RATMIR'S PART
in Glinka's opera Ruslan and Lyudmila:

AFFECT	pride, sensuality (Act 1, 3)	love, prayer (Act 4, 5)
LOVE meaning =	eros – love as a sensual passion	agape - love as a sacrifice for the sake of one's close one

It seems it was what was lost during the Renaissance - gospel content. In Russia, by the time of Glinka, it also needed regeneration to which all the forces of the state, church and leading figures of national culture were directed. In connection with the theme of sacrificial love, the most logical way would be to turn to the opera A Life for the Tsar, in which each of the four heroes "ascends to his own Golgotha"²⁰. However, Glinka also developed the idea of evangelical service to one's close one in the opera Ruslan and Lyudmila based on the poem by A.Pushkin. Although in this magical opera the outer series of events represents a mythological story set in the pagan world of the Russian past, it is the idea of evangelical salvation that underlies the inner dramaturgy. It is so strong in Ruslan that it is revealed in the characters of all the main heroes and manifests itself not only in the "paradise" beginning of the operatic action²¹, as in Monteverdi's work, but also organises the dramaturgy of the entire opera and leads to a victorious ending.

Just like Orpheus in the libretto of the opera by Monteverdi, Glinka's heroes experience "love yearning". It concerns all the main characters - Ruslan, Ratmir, Gorislava, and partly Lyudmila. However, unlike Orpheus, who turns out to be "isolated" from the gospel understanding of love and has no one to help him in the fight for Eurydice (except that Pluto provides a disastrous service), the heroes of Glinka's opera, on the contrary, are included in the

process of finding gospel love and come to the aid of each other in difficult times, helping to achieve the heavenly, saving for everyone ending of the opera²². Let us present the semantic meanings of affects in the parts of Ruslan [Table II] and Ratmir [Table III] in the form of tables.

More details about the content of the libretto of Ruslan in connection with the evangelical understanding of "love" are described in our article, specifically devoted to this topic²³. Here, we emphasise the conclusion we came to. In Russian opera, as it is presented in Glinka's works, the image of a hero (by the end, there are four heroes) grows out of the readiness to sacrifice oneself for the sake of one's close one, that is, to repeatedly perform the feat planned by Orpheus but bringing it to the gospel completion. We note once again that a special role is played by the mutual assistance of the heroes, that is, the unity of aspiration realised in the dramaturgy of the characters.

It can be said that the true meaning of "humanism" as love for man, characteristic of Christian culture, is manifested in Glinka's operas, instead of the "search for God right for us" implanted by paganism. Affect theory of Russian opera, the baton of which passes from Glinka to A.Dargomyzhsky, M.Mussorgsky, P.Tchaikovsky, grows out of the patristic idea of spiritual life, as it is shown in The Ladder of Divine Ascent by Saint John.

20. Quote from a lecture by E.Levashov on M.Glinka's opera A Life for the Tsar, read at the Gnessins Russian Academy of Music / T.Maslovskaya. Review of S.Pavlova's article "Affect Theory in the Libretto of European and Russian Opera: from Where and to Where". Manuscript, 2024.

21. The wedding feast has been a symbol of Paradise since biblical times. See: Feast is the best image of happiness. Collection of materials from the conference Images of Meals in Theology, Philosophy, Culture. Offering to N.Trauberg. Moscow: Biblical Theological Institute. 2010.

22. In the finale, even Farlaf is rendered harmless by the heavenly context of the action, in which all his calls to Naina are in vain.

23. The article "The Gospel in the Monuments of Russian Opera: M.Glinka's Ruslan and Lyudmila" is being prepared for publication in a collection based on the materials of the International Scientific Conference, Scientific Heritage of E.Ruhevskaya in Modern Musicology, which was held at the Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory, 2022.

REFERENCES:

- Surozhskij, A. (metropolitan). 2015. *Mozhet li verit i molitsya sovremennyy chelovek* [Can a Modern Man Believe and Pray], Fond «Dukhovnoe nasledie mitropolita Antoniya», Moscow, Russia.
- Gertsman, E.V. 2004. *Tajny istorii drevnej muzyki* [Secrets of the History of Ancient Music], Nota, Saint Petersburg, Russia.
- Descartes, R. 2019. *Strasti dushi* [The Passions of the Soul], Bombora, Moscow, Russia.
- St. John Chrysostom, *Homilies on the Epistle to the Romans*, 22:1.
- Isaac the Syrian. 2008. *Slova podvizhnicheskije* [The Ascetical Homilies], Svyato-Troitskaya Sergieva Lavra, Sergiev Posad, Russia.
- Kruglov, S. (priest). 2020. "Bogoslovie Velikoj Subboty" ["Theology of the Holy Saturday"], Foma [Thomas], no. 4 (192).
- Likhachev, D.S. 2006. *Tri osnovy evropejskoj kultury i russkij istoricheskij opyt* [Three Foundations of European Culture and Russian Historical Experience], *Izbrannye trudy po russkoj i mirovoj kulture* [Selected Works on Russian and World Culture], SPBGUP, Saint Petersburg, Russia.
- Losev, A.F. 1982. *Estetika Vozrozhdeniya* [Renaissance Aesthetics], Mysl, Moscow, USSR.
- Losev, A.F. 2021. *Dialektika mifa. Dopolnenie k «Dialektike mifa» (novoe akademicheskoe izdanie, ispravlennoe i dopolnennoe)* [The Dialectics of Myth. Supplement to «The Dialectics of Myth» (a new academic edition, revised and expanded)], comp., text preparation, and intro article by Takho-Godi, A.A. and Troitskiy, V.P., comment. by Troitskiy, V.P., Izdatelskij dom YASK, Moscow, Russia.
- Lutsker, P.V. and Susidko, I.P. 1998. *Italyanskaya opera XVIII veka* [Italian Opera of the 18th Century]. Vol. 1. Pod znakom Arkadii [Under the sign of Arcadia]. Vol. 2. Epokha Metastazio [Age of Metastasio]. Moscow, Russia.
- Obrazy trapezy v bogoslovii, filosofii, kulture. Prinoshenie N. L. Trauberg* [Images of Meals in Theology, Philosophy, Culture. Offering to N. L. Trauberg]. 2010. Biblejsko-bogoslovskij institut, Moscow, Russia.
- Odoevskij, V.F. 1953. *Stati o M.I. Glinke* [Articles about M.I. Glinka], intro article and comment. by Bernandt, G. Muzgiz, Moscow, USSR.
- Osipov, A.I. *Ponyatie khristianskoj lyubvi* [The Concept of Christian Love], MDA, 2009.10.20, available at: <https://www.youtube.com/watch?v=NoLXJdU319k&ysclid=lu7j0z86pl944031111> (Accessed 20 January 2024).
- Pavlova, S.A. 2022. "The Gospel in the Monuments of Russian Opera: «Ruslan and Lyudmila» by M. I. Glinka", *Tezisy Mezhdunarodnoj nauchnoj konferentsii «Nauchnoe nasledie E. A. Ruhevskoj v sovremennom muzykoznanii»* [Proceedings of the international academic conference «Academic heritage of E. Ruhevskaya in modern musicology»], SPBGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova, Saint Petersburg, Russia.
- Ruhevskaya, E.A. 2002. «Ruslan» Glinki, «Tristan» Vagnera i «Snegurochka» Rimskogo-Korsakova. *Stil. Dramaturgiya. Slovo i muzyka* [«Ruslan» by Glinka, «Tristan» by Wagner and «The Snow Maiden» by Rimsky-Korsakov. Style. Dramaturgy. Word and Music], Kompozitor, Saint Petersburg, Russia.

Светлана Анатольевна Павлова

кандидат искусствоведения

доцент

кафедра истории музыки

Российская академия музыки имени Гнесиных

e-mail: hymnography@yandex.ru

Москва, Россия

ORCID: 0000-0002-1042-0397

DOI:10.36340/2071-6818-2024-20-2-124-139

ТЕОРИЯ АФФЕКТОВ В ЛИБРЕТТО ЕВРОПЕЙСКОЙ И РУССКОЙ ОПЕРЫ: ОТ ЯЗЫЧЕСТВА К ХРИСТИАНСТВУ «ОРФЕЙ» МОНТЕВЕРДИ И «РУСЛАН» ГЛИНКИ

Аннотация:

В статье поднимается проблема содержания теории аффектов в европейской и русской опере. Проблема связана с проникновением идей языческой культуры античности в позиционирующую себя, как христианская, европейскую культуру эпохи Возрождения и далее. Вниманию читателя представлен материал доклада «Теория аффектов в эпоху Возрождения: откуда и куда», который был прочитан на конференции «В поисках новой гармонии: из Средневековья в Новое время» в рамках IV Международного фестиваля «Эпоха в миниатюре»¹ 21 февраля 2024 года. В нем ставится вопрос об источнике содержания теории аффектов и рассматриваются произведения в «точке рождения» жанра оперы – «Орфей» К. Монтеверди в Европе начала XVII века (1607, либр. Ал. Стриджо) и «Руслан» М. И. Глинки в России I половины XIX века (1847, либретто по поэме А. С. Пушкина)². Изучение аффектов в либретто названных произведений собирается

вокруг понимания главного в Евангелии понятия – «любви». Складывается впечатление, что содержание европейской оперы, рожденной на излете эпохи Возрождения, противоречит евангельскому значению «любви», как жертвенного служения ближнему. В то время как отечественная опера, взятая также в «точке рождения» жанра как самостоятельного национального явления (в творчестве М. И. Глинки), напротив всецело произрастает из Евангелия.

Ключевые слова:

Теория аффектов, опера, Монтеверди, Орфей, печаль, радость, мольба, доблесть, Глинка, Руслан и Людмила, любовь.

«Не ищем ли мы Бога по собственному образу, подходящего нам Бога?»
митр. Антоний (Сурожский)³

Теория аффектов – явление музыкальной культуры Нового времени, которая строится на подмеченной в античной древности способности музыкального искусства подражать состояниям человека и, соответственно, эти состояния вызывать определенными выразительными средствами. Одно из первых упоминаний подобного

воздействия музыки связано с именем греческого ученого Дамона Афинского, который считается родоначальником музыкальной педагогики⁴. Подробно входить в древнейший пласт истории теории аффектов не будем. Отметим только, что особенная роль отводилась аффектам в жанре трагедии – наследницы священнодействия.

Несколько раз в истории трагедия/опера перенимала эстафету первенства у жанров духовной музыки. Само название трагедии («трагодия») унаследовано от центральной части языческого священнодействия – сопровождавшегося хором жертвоприношения⁵, сила момента заключалась в состоянии «катарсиса» («очищения»), определение которому дал Аристотель много позже. Это центральное для священнодействия состояние стало искомым в Новое время, когда охватившие Европу протестантские волнения вызвали целый ряд крупных контрреформационных действий со стороны католической церкви. В их числе особенно выделяется «рождения оперы», открывшее новые средства воздействия на слушателя и зрителя. Духовная жизнь с рождением оперы во многом оказалась не только дополнена, но перенаправлена в светскую театральную культуру.

В целом, обозримая история музыки насчитывает три основные «точки активизации» трагедии/оперы, как своего рода светской формы священнодействия, наследующей главную его задачу – «очищение». Первая связана с вышеупомянутым расцветом античного театра. По времени она отстоит далеко от остальных – это V в. до н. э. Вторая волна нагнетается эпохой Возрождения и приводит к «возрождению» жанра античной трагедии в кон.XVI-нач.XVII вв. Наконец, третью «точку рождения» оперы можно с полной ответственностью поставить на карте русской истории музыки I пол. XIX в. В это время завершается процесс русификации жанра и отечественная опера становится знаменосцем этого вида искусства в мировой музыкальной культуре. Условия активизации жанра трагедии/оперы, как уже было отмечено, связаны с переустройством духовной жизни.

В Европе – это переустройство было обусловлено, по всей видимости, необходимостью церкви сохранить свою «аудиторию», пусть даже це-

ной превращения паствы церковной в публику оперную. Вспомним, что первые оперные театры в Италии (Венеция и др.) были прикреплены к церковному приходу, о чем свидетельствуют названия: Сан Джованни де Крискостомо (Театр Св. Иоанна Крестителя), Сан Паоло (Театр св. Павла) и др.⁶. Первые оперные композиторы и либреттисты часто имели духовный статус – кардинал, епископ и др. или принадлежность духовному ордену или братству. В Риме покровителями жанра и «держателями» оперной сцены были папы рода Барберини, по имени которых и назывался театр. В России можно говорить о процессе обратном, потому что жанр оперы явился прямым участником возвращения русского общества, в том числе ведущих его представителей, в лоно святоотеческой Православной церкви. При этом представить себе священнослужителей авторами или покровителями оперных спектаклей в России вряд ли возможно.

Иными словами, европейская опера участвовала в глобальном процессе обмирщения общества, в то время как русская национальная опера родилась в необходимости «катехизировать» слушателя и зрителя. Представляется, что оба эти процесса нашли отражения в оперной теории аффектов, как она представлена в двух культурных традициях – европейской и русской. Основное внимание в настоящей публикации уделено традиции европейской. Напомним, что рождение оперы было подготовлено несколькими столетиями эпохи Возрождения. Как известно, именно тогда взгляд на историю человечества был скорректирован стремлением к совершенству, выраженному в античном прошлом. Такой эстетически привлекательный акцент в сущности означал форматирование христианского общества на языческий лад. В чем проявило себя язычество? Принято считать, что художники эпохи Возрождения заимствовали только форму, но не дух античной культуры. Однако, содержание оперных либретто заставляет усомниться в правоте такого взгляда.

Общеизвестно утверждение, что греко-римские боги ведут себя как люди. Что это означает? Античным богам присуща расположенность ко греху – вот о чем идет речь. Поведение богов или бога, вместо того, чтобы быть ориентиром для человека, наоборот, регулируется людскими

1. Павлова С. А. «О теории аффектов в эпоху Возрождения: откуда и куда», рукопись, 0,5 п.л. 2024.
2. Имеется ввиду опера «Руслан и Людмила». Сокращение авторского названия оперы заимствовано у Е. А. Ручьевской. Цель сокращения схожа – соотнести название с объектом сравнения. В труде Екатерины Александровны таким объектом был «Тристан» Вагнера. См.: Ручьевская Е. А. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» римского-Корсакова. Стиль. Драматургия. Слово и музыка. СПб.: Композитор. 2002.

3. Антоний (Сурожский), митр. Может ли верить и молиться современный человек М.: Изд. Фонд «Духовное наследие митрополита Антония, 2015. С. 34

4. Герцман Е. В. Тайны истории древней музыки. СПб.: Нота, 2004.

5. С греч. «трагос» - козел, жертвенное животное, «ода» - песнь.

6. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Том I. Под знаком Аркадии. М., 1998. С. 139.

страстями и тем самым оправдывает их. В этом и заключается «оязычивание» христианской культуры – в смещении акцента с необходимости преобразиться по подобию Спасителя на оправдание собственных грехов по подобию языческих богов. Эпоха Возрождения – время поиска «подходящего Бога». Как говорит митр. Антоний (Сурожский): «Не ищем ли мы Бога по собственному образу, подходящего нам Бога?» Теория аффектов, которая активизировалась в Европе в связи с интересом к античности – сначала в малых жанрах, то есть разного рода песенных и танцевальных композициях, а затем уже в специальном большом жанре оперы, отразила этот «поиск» или «модификацию» общества христианского в сторону объявленного совершенным – языческого⁷.

Понятие «аффект», как известно, в переводе с латинского означает «волнение души, страсть», то есть относится к сфере внутренней духовной жизни человека⁸. В связи с таким определением вполне логично было бы предположить, что формирующаяся в культуре христианского общества теория аффектов должна опираться на евангельское понимание жизни, естественное для такого общества. Согласно Евангелию жизнь человека заключается в борьбе со страстями. Подробно правила этой борьбы изложены в книге «Лествица Райская» игумена Синайского монастыря Иоанна. Книга составлена в середине VII века, когда официального разделения церквей на Православную и католическую еще не произошло, поэтому является общей для восточной и западной церквей. В Лестнице Райской говорится о ступенях духовной жизни человека, как системе преодоления греха добродетелями. На пути преодоления преп. Иоанн выделяет тридцать ступеней, высшая из которых отмечена союзом трех добродетелей – Веры, Надежды и Любви. Любовью завершается путь совершенствования, потому что – мы знаем – Бог есть Любовь.

7. «Модификация Возрождения» - термин А. Ф. Лосева. Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. М.: Мысль, 1982. С. 314.

8. Согласно святоотеческому учению страсти разделяются на духовные, душевные и телесные. Таким образом, внутренняя духовная жизнь не рассматривается, как нечто отдельное от внешней телесной природы человека. Такое обобщение сохраняется и в философском представлении об аффектах, которое формируется в эпоху Возрождения. См. Декарт Р. Страсти души. Изд-во Бомбора. 2019.

В этом смысле представляется удивительным содержание теории аффектов, в котором страсти не отделены от добродетелей и даже заменяют их. Для общества христианского, это странно. Так, в трактате воспитанного иезуитами ученого Кирхера (1650) друг за другом перечислены: любовь, страдание, радость, гнев, сострадание, страх, отвага, удивление. В более позднем источнике аффекты разделены по группам, но принцип смешения противоположных с точки зрения христианства состояний сохраняется. В одну группу собираются так называемые сильные или главные аффекты: радость, отвага, гнев, страсть, прощение, страх, надежда, сострадание; в другую – слабые или производные: печаль, любовь, ярость, выдержка, негодование, высокомерие, набожность⁹.

Как такое возможно, чтобы в христианской культуре рядом с «яростью, негодованием, высокомерием» и др. были поставлены «надежда» и «любовь», которые святоотеческая традиция в согласии с Евангелием и Лествицей Райской почитает высшими добродетелями? Более того, «любовь» отнесена к «слабым страстям» - как это объяснить? Очевидно, формирование теории аффектов отвечало каким-то иным, не связанным с христианским мировоззрением задачам, в силу решения которых изменялось понимание «любви».

В либретто музыкальной сказки «Орфей» само слово «любовь» является редкостью, распадаясь на следующие перечисления: печаль, радость, мольба, желание, доблесть. Каждый из названных аффектов имеет отношение к пониманию «любви». Перед тем, как определить это отношение, заметим, что драматургия оперы строится на последовательном переживании каждого аффекта участниками действия. Композитору вслед за либреттистом удается «длить» аффект за счет перемены исполнителей. Например, «радость» от обретения Эвридики «переживает» сначала ансамбль и хор, затем солист Орфей, после него – группы оркестра и tutti. Повторим, что в целом на четыре действия оперы приходится пять аффектов, то есть «взволнованный стиль» оперы «Орфей» довольно размерен. Представим в виде таблицы аффекты в партии Орфея, введя сразу и такую графу, как отношение аффектов к понятию «любовь» [Таблица I].

9. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Том II. Эпоха Метастазиио. М., 1998. С. 156.

Отношение будем выстраивать по античной шкале измерения любви в ее сравнении с христианской. Как известно, античные философы, мысли которых активно включались в процесс культурной деятельности эпохи Возрождения, выделяли несколько значений «любви»¹⁰. Основными являются: «филио» - любовь дружеская, «сторге» - любовь родственная, родительская, «эрос» - любовь страстная, «агапе»

- любовь жертвенная. Христианство акцентирует последнее определение «любви», как жертвенного служения ближнему. Объяснению новой заповеди Христа «Заповедь новую даю вам – любите друг друга» [Ин. 13:34] посвящен в сущности весь комплекс памятников христианской культуры – и духовной, и светской.

Итак, рассмотрим в отношении к «любви» каждый из заявленных в тексте либретто аффектов: радость, печаль, мольба, желание, доблесть.

Таблица I
ПАРТИЯ ОРФЕЯ

в либретто одноименной оперы К. Монтеверди:

АФФЕКТ	радость, мольба	желание, печаль	добрлесть,
ЛЮБОВЬ в значении =	«агапе» – любовь как жертва ради ближнего	«эрос» – любовь как чувственная страсть	преодоление «эрос» во имя чего?

Радость и печаль, связаны с двукратным обретением и потерей Эвридики. На первом кругу Орфею соперничают пастухи, на втором – появляется Аполлон. «Для того, чтобы радоваться с радующимися, – пишет свт. Иоанн Златоуст, - душе нужно более любомудрия, нежели для того, чтобы плакать с плачущими. К последнему влечет нас сама природа, и нет такого каменного человека, который бы не плакал при виде несчастного; но для того, чтобы, видя человека в благополучии, не только ему не завидовать, но еще разделять с ним радость, нужна душа очень благородная. Потому [апостол] и сказал об этом раньше. Ничто так не располагает нас к любви, как то, когда мы разделяем друг с другом и радость, и печаль»¹¹. Таким образом, можно сказать, что опера начинается с евангельской любви, потому что «и радость, и печаль» – это первое что сострадательно разделяют ближние с Орфеем.

Высшее понимание «любви», как жертвы ради ближнего, связано с мольбой героя о спасении невесты и действенном снисхождении его во ад. Как известно, у первых христиан Орфей символизировал Самого Господа Иисуса Христа. На рисунках в катакомбах Рима и других памятниках

раннего христианства Орфей изображен играющим на лире, а у его ног возлежат звери, символизируя укрощенные страсти [Рисунок I]. Эвридика при таком толковании может пониматься как образ созданного Богом чистого и невинного человека (невеста), в которого при грехопадении (укус змеи) «вгнездился грех» (смерть)¹². Христоцентричность сюжета об Орфее наводит на мысль о пророческих свойствах не только библейского откровения, но и античной мифологии. Едва ли не единственным библейским сюжетом, предвещавшим божественное сошествие во ад, была история о трехдневном пребывании Ионы во чреве кита¹³. Едва ли не единственным мифологическим сюжетом подобного рода является миф об Орфее, но ровно до того момента, когда предпринятое с целью спасения Эвридики сошествие Орфея оказывается неудачным.

В неудаче проявляет себя языческая природа мифа. Здесь понятие «агапы» - жертвенной любви Орфея к Эвридике встречается с понятием «эрос» или, как называет это автор либретто «любовным томлением». Оказывается, что выглядевшее, как жертвенная любовь, «желание» Орфея спасти Эвридику, согласно либретто является ничем иным, как проявлением «юношеского любовного

10. Осипов А. И. Понятие христианской любви. МДА, 2009.10.20. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NoLXJdU319k&ysclid=lu7j0z86pl944031111> (Дата обращения: 20.01.2024).

11. Иоанн Златоуст, святитель. Беседы на Послание к римлянам. 22:1.

12. Исаак Сирий, преподобный. Слова подвижнические. Сергиев Посад: Изд. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2008.

13. Круглов Сергей, свящ. Богословие Великой Субботы / Фома. №4 (192). 2020. С.12.

томления», то есть «любви» в смысле «эрос». Повторим еще раз, стремление Орфея выглядит как «агапе» (в последовании действий либретто), а на самом деле является «эрос» (в художественном слове либретто)! Вот это возрожденческий разворот христологического мифа! Если Орфей – простой человек или языческий полубог, то его неудачу в спасении ближнего вполне можно объяснить «не той» формой любви – «эрос». Но если Орфей – символ Христа и жертвенной любви «агапе», каким он стал с первых веков христианства, то как может он потерпеть неудачу в совершении спасения? Такая трактовка образа прокладывает прямую дорогу к усваиванию Богу не свойственных Ему греховных качеств человека. В этом и заключается «модификация» культуры Возрождения, то есть ее уклонение в сторону язычества.

Добавляется к этому еще и участие в судьбе Орфея и Эвридики языческих богов с их «желаниями» или «волей», которую ничем не перешибить. Вместо свободной воли, которой Господь одарил человека по подобию Своему и которая поначалу так ярко проявлялась в устремлении Орфея спасти возлюбленную супругу, подземный бог предлагает герою полное подчинение: «Пусть знают и Орфей, и Эвридика: ничто не в силах изменить моей воли» - заключает Плутон. Разрешая Орфею вывести Эвридику, Плутон безжалостно играет с героем, пряча от него «свет жизни – взгляд любимой», как язычество прячет от человека свет жизни – Единого Бога – Спасителя. Это своего рода «бал Сатаны» - Орфей во власти Плутона. Вот оно языческое преобладание божественной воли над человеческой, из которого вырастает драматургия античной трагедии. Ни о какой христианской синергии, как о взаимонаправленных ко спасению энергиях человеческой и божественной здесь речи не идет. Конец сцены с Эвридикой дополняет еще и ветхозаветная формула: «ты нарушил закон и недостойн милости».

В результате перед зрителем оказывается потрясенный своей неудачей Орфей. Как такое возможно в гуманистической культуре Возрождения, которая воздвигает человека на вершину культурных процессов общества? Слова либретто, действительно, рисуют Орфея на вершине Олимпа божественных творений: «Слава расскажет, как он своим умением моря остановил и победил противоборство и южного, и северного ветра». Реальные же обстоятельства жизни – показыва-

ют его абсолютную несостоятельность. О таком «противоречии» культуры Возрождения говорит А. Ф. Лосев в связи с поэзией одного из ранних представителей гуманизма – Фр. Петрарки, рассуждая о «стихах, полных отчаяния, недоверия к себе и к жизни и выдвигающих на первый план противоречивость жизни и мысли <...>, мучительную и доходящую до полного отчаяния»¹⁴. Таков Орфей – несостоявшийся спаситель Эвридики. «Ведь это ясно, и было ясно с самого начала, - продолжает А. Ф. Лосев, - что изолированный человеческий индивидуум вовсе не является такой уж твердой и надежной основой для культурного строительства»¹⁵ и далее продолжает, прямо называя европейское Возрождение «эпохой величайшей мировой катастрофы <...>, которая открывает период истории, когда человек будет ненавидеть Бога, злобствовать на Него, бороться с Ним»¹⁶.

Итак, что нарушило христологичность мифа об Орфее и помешало полубогу спасти ближнего? «Изолированность» от евангельского понимания «любви». Об этом ясно говорится в тексте либретто: пастухи утверждают, что в разлуке с Эвридикой Орфея «мучило» «любственное томление», подземные духи призывают Орфея «ум приложить и победить юношеские желания», наконец, покровитель Орфея Аполлон является, чтобы спасти героя от «излишнего проявления печали» и учит его греховному с точки зрения христианства безразличию под видом «умеренности». Вывод Аполлона особенно важен в языческой «модификации» евангельского понимания «любви». Оказывается, о смерти Эвридики можно просто забыть, как и о своем неудавшемся спасительном «рейде» в подземное царство, если привести «песни радости и печали» в состояние «умеренности». Именно в этом, по словам Аполлона, заключаются

14. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1982. С. 314.

15. Полностью мысль изложена так: «Ведь это ясно, и было ясно с самого начала, что изолированный человеческий индивидуум вовсе не является такой уж твердой и надежной основой для культурного строительства. Природа, как она трактовалась в античности, или монотеистическое божество, как оно трактовалось в средние века, были гораздо более мощными основами» / Там же.

16. Более подробное объяснение см.: Лосев А. Ф. Диалектика мифа. Дополнение к «Диалектике мифа» (новое академическое издание, исправленное и дополненное) / Сост., подгот. текста, вступ. статья А. А. ТахоГоди, В. П. Троицкого, коммент. В. П. Троицкого. М.: Издательский дом ЯСК, 2021.

открывающие путь на небеса «благородство» и «доблесть». «Доблесть» вопреки «любви»-страсти (эрос), но и вопреки «любви»-жертве (агапе) – вот что формирует героя в «точке рождения» европейского жанра оперы. Так доблесть во имя чего? Как можно открыть Рай без евангельской любви?

С понятием доблести более логично соотносится добытая на поле битвы слава героя, но в либретто оперы «Орфей» «доблесть» и «благородство» даются именно как замена «любви». Такая замена оказывается опасной, поскольку связана с догматическими ценностями христианства, а именно с учением о Спасении. В целом либретто опер XVII века становится некоей лабораторией, где, в согласии с общеевропейским движением того времени, святоотеческие представления модифицируются в философские¹⁷. Складывающаяся мировоззренческая система выделяет в «любви» только одно из нескольких, свойственных языческой древности значений – «эрато». Этот акцент является главным в произведениях светских и, по утверждениям специалистов, становится ведущим не только в философии, но и в католическом богословии, которое на словах абсолютно отвергает «эрато», а на деле заменяет ею любовь жертвенную – «агапе»¹⁸.

Музыка в данном случае предстает не такой послушной дочерью поэзии, как об этом принято думать и принимает на себя роль возвышающую сомнительные акценты сюжета. Музыкальное содержание и его связь с заложенными в либретто аффектами – отдельная большая тема, которую мы предполагаем рассмотреть в следующей статье. Здесь же обозначим сходства и различия «точек рождения» европейской и русской оперы и обратимся к волшебной опере М. И. Глинки.

Между творчеством Монтеверди и Глинкой много общих творческих обстоятельств. Опера не рождается только в руках Монтеверди, но предваряется экспериментом его предшественников по возрождению древнегреческой трагедии. Опера не рождается в руках Глинки, но приходит к нему после предпринятой его старшими коллегами русификации жанра. В творчестве обоих композиторов опера выходит на новый худо-

17. Одним из первых философских трудов Нового времени об аффектах является работа «Страсти души» Р. Декарта.

18. Осипов А. И. Понятие христианской любви. МДА, 2009.10.20. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NoLXJdU319k&ysclid=lu7j0z86pl944031111> (Дата обращения: 20.01.2024).

жественный уровень. Монтеверди известен, как приверженец так называемой второй практики – нового музыкального стиля – гомофонно-гармонического. Глинка известен, по словам Вл. Ф. Одоевского, как композитор, открывший «новую стихию в искусстве», которую «давно ищут и не находят в Европе»¹⁹. Чего же искали и не находили в Европе времени Глинки?

Представляется того, что потеряли в эпоху Возрождения – евангельского содержания. В России ко времени М. И. Глинки оно также нуждалось в восстановлении, на которое были направлены все силы государства, церкви и ведущих деятелей отечественной культуры. Наиболее логично в связи с темой жертвенной любви было бы обратиться к опере «Жизнь за царя», в которой каждый из четырех героев «всходит на свою Голгофу»²⁰. Но идею евангельского служения ближнему М. И. Глинка развивает и в опере «Руслан и Людмила» по поэме А. С. Пушкина. Хотя в этой волшебной опере внешний ряд событий представляет собой мифологическую историю, происходящую в языческом мире русского прошлого, именно идея евангельского спасения лежит в основе внутренней драматургии. Она настолько сильна в «Руслане», что раскрывается в характерах всех основных персонажей и проявляется не только в «райском» начале оперного действия²¹, как у К. Монтеверди, но организует драматургию всей оперы и приводит к победному финалу.

Так же как Орфей в либретто оперы К. Монтеверди, герои М. И. Глинки испытывают «любственное томление». Оно касается всех главных персонажей – Руслана, Ратмира, Гориславы, отчасти Людмилы. Но в отличие от Орфея, который оказывается «излирован» от евангельского понимания любви и ему некому помочь в борьбе за Эвридику, разве что Плутон оказывает губительную услугу, герои оперы М. П. Глинки наоборот включены в процесс обретения евангельской любви и приходят на помощь друг другу в трудную минуту, чем достигается райский, спасительный

19. Одоевский В. Ф. Статьи о М. И. Глинке / Вступ. статья и коммент. Г. Бернандта. М.: Музгиз, 1953.

20. Цитата из лекции Е. В. Левашова об опере М. И. Глинки «Жизнь за царя», прочитанной в РАМ им. Гнесиных / Т. Ю. Масловская. Рецензия на статью С. А. Павловой «Теория аффектов в либретто европейской и русской оперы: откуда и куда». Рукопись, 2024.

21. Свадебный пир – символ Рая с библейских времен. См.: Пир – лучший образ счастья. Сб-к материалов конференции «Образы трапезы в богословии, философии, культуре. Приношение Н. Л. Трауберг». М.: Библейско-богословский институт. 2010.

Таблица II
ПАРТИЯ РУСЛАНА
в опере М. И. Глинки «Руслан и Людмила»:

АФФЕКТ	любовь (1 д.)	страсть (3 д.)	воинская доблесть (2, 4 д.)	ревность (4 д.)	радость (5 д.)
ЛЮБОВЬ в значении =	«агапе» – лю- бовь как жертва ради ближнего	«эрато» – любовь как чувстви- тельная страсть	«агапе» – лю- бовь как жертва ради ближнего	«эрато» – лю- бовь как чув- ственная страсть	«агапе» – лю- бовь как жерт- ва ради ближ- него

Таблица III
ПАРТИЯ РАТМИРА
в опере М. И. Глинки «Руслан и Людмила»:

АФФЕКТ	гордость, чувственность (1, 3 д.)	любовь, молитва (4, 5 д.)
ЛЮБОВЬ в значении =	«эрато» – любовь как чувстви- тельная страсть	«агапе» – любовь как жертва ради ближнего

для всех финал оперы²². Приведем в виде таблиц смысловые значения аффектов в партиях Руслана [Таблица II] и Ратмира [Таблица III].

Подробнее о содержании либретто «Руслана» в связи с евангельским пониманием «любви» рассказано в нашей статье, специально посвященной этой теме²³. Здесь подчеркнем вывод, к которому пришли. В русской опере, как она представлена в творчестве М. И. Глинки, образ героя (к финалу героев набирается четверо) вы-

растает из готовности жертвовать собой ради ближнего, то есть многократно совершать запланированный Орфеем подвиг, но доводя его до евангельского завершения. Особую роль, отметим еще раз, играет взаимопомощь героев, то есть соборность устремления, реализующаяся в драматургии характеров.

Можно сказать, что в операх М. И. Глинки проявляется истинное, свойственное христианской культуре значение «гуманизма», как любви к человеку, вместо насаждаемого язычеством «поиска подходящего нам Бога». Теория аффектов русской оперы, эстафета которой переходит от М. И. Глинки к А. С. Даргомыжскому, М. П. Мусоргскому, П. И. Чайковскому, вырастает из святоотеческого представления о духовной жизни, как она показана в «Лестнице Райской» преп. Иоанна.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Антоний (Сурожский), митр. Может ли верить и молиться современный человек М.: Изд. Фонд «Духовное наследие митрополита Антония, 2015.
2. Герцман Е. В. Тайны истории древней музыки. СПб.: Нота, 2004.
3. Декарт Р. Страсти души. Изд-во Бомбора. 2019.
4. Иоанн Златоуст, святитель. Беседы на Послание к римлянам. 22:1.
5. Исаак Сирин, преподобный. Слова подвижнические. Сергиев Посад: Изд. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2008.
6. Круглов Сергей, свящ. Богословие Великой Субботы / Фома. №4 (192). 2020.
7. Лихачев Д. С. Три основы европейской культуры и русский исторический опыт // Лихачев Д. С.

Избранные труды по русской и мировой культуре / СПбГУП. СПб. 2006.

8. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1982.
9. Лосев А. Ф. Диалектика мифа. Дополнение к «Диалектике мифа» (новое академическое издание, исправленное и дополненное) / Сост., подгот. текста, вступ. статья А. А. ТахоГоди, В. П. Троицкого, коммент. В. П. Троицкого. М.: Издательский дом ЯСК, 2021.
10. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Том I. Под знаком Аркадии. Том II. Эпоха Метастазиио. М., 1998.
11. Образы трапезы в богословии, философии, культуре. Приношение Н. Л. Трауберг. М.: Библийско-богословский институт. 2010.
12. Одоевский В. Ф. Статьи о М. И. Глинке / Вступ. статья и коммент. Г. Бернандта. М.: Музгиз, 1953.
13. Осипов А. И. Понятие христианской любви. МДА, 2009.10.20. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NoLXJdU319k&ysclid=lu7j0z86pl944031111> (Дата обращения: 20.01.2024).
14. Павлова С. А. «Евангелие в памятниках русской оперы: М. И. Глинка «Руслан и Людмила» / Тезисы Международной научной конференции «Научное наследие Е. А. Ручьевской в современном музыкознании». СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. 2022.
15. Ручьевская Е. А. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова. Стиль. Драматургия. Слово и музыка. СПб.: Композитор. 2002.