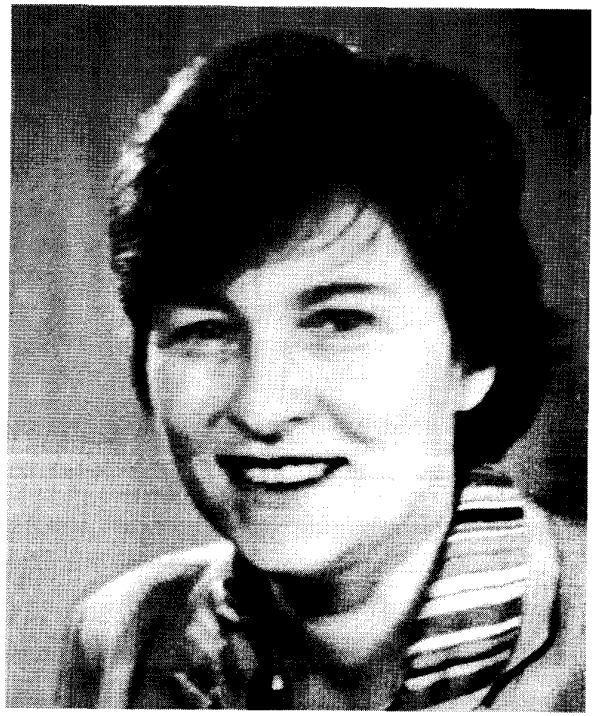
Н. С. ГУЛЯНИЦКАЯ

ПОЭТИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века

ПОЭТИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ
Н. С. ГУЛЯНИЦКАЯ



Наталия Сергеевна Гуляницкая — доктор искусствоведения, профессор Российской Академии Музыки, зав. кафедрой теории музыки,— в течение многих лет ведет научную, педагогическую и общественно-организационную работу. Ее научные интересы, затрагивающие проблематику истории и теории музыки, фокусируются в основном на феноменах искусства XX века — стилевых явлениях в многоразличном композиторском творчестве России и Запада.

Автор многих научно-исследовательских работ, в частности, «Введение в гармонию XX века» (1984), «Introduccion a la armonia cotemporanea» (исп. яз.; 1989), «Русское гармоническое пение» (1995); сборников статей, посвященных вопросам музыкальной композиции (1985, 1991, 1997); научных статей в журналах и коллективных монографиях.

В последнее время автор работает над проблемами, связанными с русской духовно-музыкальной культурой, особенно XIX—XX вв., восстанавливая картину стилевого развития, изучая авторские вклады, анализируя поэтику и стилистику музыкального языка.

Н. С. ГУЛЯНИЦКАЯ

ПОЭТИКА
МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

Теоретические аспекты
русской духовной музыки
XX века

ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ
Москва
2002

ББК 85.313(2)6
Г 94

Издание осуществлено при поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(РГНФ)
проект 00-04-16143

Гуляницкая Н. С.

Г 94 Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. — М.: Языки славянской культуры, 2002. – 432 с.

ISBN 5-94457-008-3

Исследование доктора искусствоведения, проф. Российской академии музыки Н. С. Гуляницкой посвящено проблемам музыкальной христианской культуры прошедшего века, которая, находясь долгое время под запретом, была вне поля зрения музыковедов. В монографии поставлена задача связать начало и конец столетия, творчество композиторов Нового направления с «новейшей» духовной музыкой современных авторов.

В Первой части рассматриваются произведения многих ведущих композиторов конца XIX – начала XX в. (со ссылкой на родоначальника этого направления – Чайковского и других знаменитых русских сочинителей). Анализируется влияние, которое оказало их художественное творчество на духовную музыку последователей, в том числе композиторов русского зарубежья.

Во Второй части исследуется status quo в области духовно-музыкальных композиций – как церковных, так и концертных; сравниваются подходы и средства воплощения, анализируется музыкальный язык и образно-смысловой строй.

Текст затрагивает различные проблемы, связанные с вопросами жанра, «тембризации», высотно-ритмических структур и других сторон духовно-музыкального произведения как единой целостности, проистекающей из текстовой смысловой основы.

ББК 85.313(2)6

Outside Russia, apart from the Publishing House itself (fax: 095 246-20-20 c/o M153, E-mail: koshelev.ad@mtu-net.ru), the Danish bookseller G·E·C GAD (fax: 45 86 20 9102, E-mail: slavic@gad.dk) has exclusive rights for sales on this book.

Право на продажу этой книги за пределами России, кроме издательства «Языки славянской культуры», имеет только датская книготорговая фирма G·E·C GAD.

© Гуляницкая Н. С., 2002

Содержание

Введение 7

Часть первая. Начало века

Предисловие 21
Глава 1. Жанровая система русской духовной музыки 28
Глава 2. Принципы звуковысотной организации 50
2.1. Гласовая система 50
2.2. Гармоническая тональность 71
2.3. Модальная тональность 87
Глава 3. Принципы тембровой организации 102
Глава 4. Принципы формообразования 116
4.1. Малые формы 120
4.2. Большие формы 128
Глава 5. Циклы 151
Глава 6. Пространственная форма духовно-музыкальных произведений 167
Глава 7. Сакральная музыка 183
Послесловие 200

Часть вторая. Конец века

Предисловие 205
Раздел первый. Духовно-музыкальные произведения 208
Глава 1. Жанровые формы песнопений 208
Глава 2. Новейшие опыты «переложений» древних мелодий 231

Глава 3. Новейшие опыты «сочинений» на богослужебные тексты 252
Глава 4. Современный русский композитор церковного пения 277
Раздел второй. Духовно-концертная музыка 295
Глава 5. Nova musica sacra: жанровая панорама 298
Глава 6. О стиле ново-сакральной музыки 318
Глава 7. «Пространственность» в системе музыкально-поэтических средств 337
Послесловие (вместо заключения) 356

Приложения

Приложение 1. Краткий словарь имен композиторов 358
Приложение 2. Авторский анализ композитором Виктором Ульяничем сочинения «Христос Воскресе из Мертвых» 368
Приложение 3. Процесс духовно-музыкальной композиции: открытая форма... 373
Приложение 4. Список нотных иллюстраций 378
Нотные иллюстрации 381

Введение

Россия слишком мало известна русским
*А. С. Пушкин**

2000-летие христианства призывает к соборному осмыслению прошлого, настоящего и будущего — в едином акте сознания человеческого.

Духовная музыка, видящая свои начала в древней христианской церкви, прошла свой многовековой путь в борьбе и противостояниях, в обретениях и потерях... «Они не только занимаются созерцанием, но и составляют песни и гимны во славу Божию, в разных размерах и напевах, непременно приспособляя к тому приличный ритм», — отмечал Филон, писатель I века[1].

Богослужебное пение православной русской церкви — со времени равноапостольного князя Владимира и по сей день, с конца X в. до конца XX в., — это огромное достояние культуры, искусства и науки. Народ и безыменные «песнетворцы», «перелагатели» и сочинители — все те, кто внес вклад в общее дело, — суть творцы роспевов и напевов, мелодий и гармоний, неисчислимого богатства духовно-музыкальных композиций, отшлифованых временем, мыслью и чувствами.

«Древнерусское церковное пение есть, несомненно, одно из глубочайших произведений нашего народного творчества»[2].

Конец XX века — время сосредоточения усилий как на осознании предшествующего опыта, и особенно мастеров Серебряного века, так и на анализе, оценке современного духовно-музыкального творчества. Если 1900–10-е годы прославили себя и в звуке и в слове, в блестящих образцах композиторских творений и в литературно-критической мысли о них, то 80–90-е — только раскрывают свой художественный потенциал, еще почти не исследованный и не оцененный музыковедением.

---

* *Пушкин А.* Цит. по: *Ильин И.* Пророческое признание Пушкина // Одинокий художник. М., 1993. С. 56

Поэтика духовной музыки — эта тема, поднятая в данном труде, есть лишь посильный шаг к описанию того, что ранее наблюдалось и теперь происходит. Только труд многих ученых в состоянии обобщить то, что духовно-музыкальное искусство принесло для своего времени и какова его эстетическая, историческая и теоретическая значимость.

Понятие «духовная музыка» включает прежде всего церковное пение — то, что утвердилось как «духовно-музыкальные сочинения и переложения». Его история, известная как «мелодическое пение» и «гармоническое пение», богата событиями, текстомузыкальным материалом, именами «песнерачителей» и композиторов.

До последнего времени вне поля зрения были те факты, что Глинка интересовался не только народной песнью, но и сочинил для церкви Херувимскую песнь, трио «Да исправится молитва моя» и литургию; Балакирев, долго управляя работой Придворной певческой капеллы, издал ряд мастерски выполненных молитвословий; Чайковский, предвидя «зарю» расцвета духовной музыки, значительно обогатил храмовое искусство; Римский-Корсаков, увлеченно работая над переложениями и сочинениями в русском стиле, утвердил свое неповторимое «звукосозерцание»; Танеев искусно воплотил идеи «отечественного контрапункта» в церковных песнопениях и духовных кантатах; Лядов и Глазунов открыли красочный мир народного обихода и особых музыкальных умонастроений; Рахманинов, с детства плененный «великолепными мелодиями Обихода», создал бессмертный звуковой мир гармонии — гармонии «горнего» Божественного и «дольнего» человеческого.

Однако духовная музыка, зародившаяся и существовавшая как сугубо функциональный пласт, не оставалась автономно-изолированной. Развиваясь во времени, она расширяла и свое художественное пространство. Это ясно обозначилось в композиторском творчестве XIX века, особенно Мусоргского, Чайковского, Балакирева, Римского-Корсакова, Кюи. Развиваясь и обогащаясь, эта тенденция — сочинять на сакральные темы не для храма, а для концерта, — проросла и дала мощные побеги в начале XX века. Имеются в виду сочинения Танеева, Кастальского, Гречанинова, Черепнина, Лядова — «музыка», поэтический строй которой специфичен и в плане содержания и в плане выражения. О различии того и другого достаточно ясно высказывается И. Гарднер: «Формирующими церковное пение факторами являются: 1) богослужебный текст (то есть слово), 2) богослужебный чин и 3) музыкальный элемент»; «...церковное пение отличается от общей музыки своими формами и, следовательно, теми художественными законами, которые в нем действуют»[3].

Русская музыка после 1988 года — этап раскрепощения и жанрово-стилистического расширения — обогатилась оригинальными произведениями Н. Сидельникова, Н. Каретникова, Э. Денисова, А. Шнитке, С. Губайдулиной, К. Волкова, В. Мартынова, А. Ларина, В. Ульянича, В. Кикты и др. — произведениями, которые семантически связаны с «русской идеей», воплощенной в новом типе своеобразного композиторского «звукосозерцания». Этому способствовал ряд объективных и субъективных моментов, среди которых — а) интерес выдающихся композиторов к богослужебному жанру и проба пера в переложениях и сочинениях; б) взаимодействие, взаимопроникновение старых и новых интонационных сфер, синтезируемых в музыкальных произведениях.

Мы не должны забывать о «своеобразии» пройденного нами пути; начало-середина-конец — эта триада читается как исходный мощный импульс, получивший заключительную ответную реакцию, но не нашедший «разработки». (Правда, в «фоновом режиме», применяя компьютерный термин, работа шла...; продолжалась она и в среде композиторов «русского зарубежья».)

Status quo обязывает нас, прежде всего, разобраться в духовно-музыкальных процессах т. н. Серебряного века, изучив музыку и знание о ней. Представляется важным, с одной стороны, проанализировать как отдельные произведения, так и их группы; с другой — ознакомиться с музыкально-теоретической мыслью в различных ее проявлениях и формах. Все это составляет предпосылки для более полного представления о стиле эпохи. Проникновение в музыкальную поэтику начала века, анализ «современных и новейших» духовных композиций — определение некоей точки отсчета для восприятия восхождения/упадка, становления/стагнации и т. д. в отношении музыки наших дней, вернее, после 1988 года, — 1000-летия принятия христианства на Руси.

Что же показывает нам период после 1917 года? Композиторы, дав «подписку» о ненаписании духовной музыки, не смогли расстаться с ней навсегда, и Чесноков, Никольский, Ипполитов-Иванов, Голованов и др. работали, возможно, «в стол». Ряд композиторов, оказавшихся за рубежом — а среди них Гречанинов, Н. Черепнин, Н. Кедров, Шведов, А. Чесноков и др. — продолжали свою сочинительскую деятельность. Анализируя, в частности, некоторые лондонские и парижские издания, прослушивая американские звукозаписи, можно убедиться в том, что опыт, накопленный в России, не исчез бесследно, а продолжал развиваться в традиционных и обновленных формах.

Итак, **задачу** данной работы можно определить как исследование *поэтики* и *стилистики* русской духовной музыки. В поле зрения нашего исследования — крайние точки этой исторической «арки», а именно — духовная музыка начала и конца XX века, хотя для сравнения и привлекаются произведения, созданные в период от 1917 до 1988 года. Охватить все созданное на этом пространстве-времени — задача и непосильная, и в целом нереальная. Для нас представляется важным и актуальным сделать попытку установить наиболее общие музыкальные тенденции и поэтико-стилистические закономерности в области духовной музыки, развивающейся в контексте современной художественной культуры.

Допущения и ограничения, таким образом, обусловили и подход к материалу — «целым ансамблям микрообъектов». Изучение истории отдельных микрообъектов и макрообъектов — различно. «Чтобы выяснить историю макрообъектов, надо пожертвовать детальностью информации об истории каждого объекта в отдельности», — пишет академик Д. С. Лихачев, подчеркивая мысль о необходимости решать задачу «макрохарактеристик, минуя слишком детальные описания» и вырабатывая методику «приближенных описаний»[4]. Отдавая себе отчет в возникающих трудностях — объективных и субъективных, — мы все же дерзаем приступить к такого рода работе...

Исходя из этой задачи предварительно сформировалась и **структура** работы. Она имеет двухчастную тектонику: часть первая — начало XX века, часть вторая — конец XX века. Замечаемые в строении такие черты, как периодичность, симметричность и даже «инверсионность», сложились довольно спонтанно. Конец века, откликнувшись на его начало, проявил себя скорее в жанрах концертных на теологические темы, нежели в жанрах церковно-клиросных. Композиторы, не получившие воспитания и образования, подобного «синодалам», не могли, естественно, дерзать на то, что требовало от них не столько стиля, сколько канона. Владея методом «программного» инструментального и хорового симфонизма, наши композиторы стали возрождать духовный слой со «свободных» композиций, например: молитвословия Свиридова к спектаклю «Царь Феодор Иоаннович», «Литургический концерт» Н. Сидельникова или «Запечатленный ангел» и «Фрески Дионисия» Щедрина, ряд сочинений Буцко, Шнитке, Каретникова, Рубина и др.

Духовно-музыкальные переложения и сочинения для богослужебных целей, то есть строгие церковные композиции, — эта область творчества в последней трети века развилась и окрепла лишь постепенно. Этому содействовали, во-первых, «воцерковленные» композиторы — например диакон С. Трубачев, о. Н. Ведерников, а во-вторых, бывшие советские композиторы, по разным причинам взявшие на себя труд изучить канон и предложить свою интерпретацию духовно-музыкальных жанров — например, В. Кикта, Н. Лебедев, Г. Дмитриев. Этот процесс продолжается: появляются новые имена, новые сочинения и переложения...

Структура монографии «Поэтика музыкальной композиции...», хотя и выглядит несколько жесткой, является, по сути, открытой — открытой для вхождения то ли еще не выявленных, то ли не проанализированных духовно-музыкальных произведений.

Отталкиваясь от «задач поэтики» — концепции В. М. Жирмунского, представленной в начале нашего века и развитой далее в трудах литературоведа и многих его последователей, — мы пытаемся определить подобное в нашей области, привлекая высказывания Аверинцева, Г. Вагнера, Лосева, Лихачева, Томашевского, Тынянова и др. Особое значение имеют для нас труды русского философа, богослова, ученого И. А. Ильина, изложившего «аксиомы религиозного опыта», развившего проблемы «русской идеи», основ христианской культуры, смысла и предназначения искусства, борьбы за художественность и многое другое.

Общее определение *поэтики* как системы эстетических средств, «рабочих принципов» (Аверинцев), структуры произведений вполне соответствует музыкальной поэтике. Касается музыковедения и метод поэтики — изучать отдельных авторов, школы, течения, направления, эпоху. Нет расхождений, видимо, и в том, что музыкальная поэтика тесно соприкасается с теорией музыки и, в частности, с изучением музыкального языка во всех его ответвлениях. Не случайно, видимо, Аверинцев, строя определение поэтики, ссылается на гимнографа Романа Сладкопевца, который блестяще владея своим искусством, вряд ли «сумел бы ответить, в какой системе стихосложения он работает». Нас интересует как «невыговоренная», «имманентная» поэтика, знание о которой можно почерпнуть только из самих образцов творчества, так и «выговоренная», то есть теоретическая поэтика. «Самый элементарный здравый смысл велит исследователю первой проявлять всемерный интерес ко второй. В любом случае полезно знать мнение современников: кое-что им было виднее»[5]. Что верно, то верно! Поэтому наша цель состоит не только в аналитических изысканиях, но привлечении этого живого слова современников — слов композитора, музыковеда, критика и просто музыканта.

Поэтика музыкальной композиции, исходя из общих искусствоведческих положений, включает методы теоретического и исторического характера, обычно не изолированные друг от друга, а напротив, дополняющие и взаимодействующие. Подобное мы обнаруживаем у писателей и композиторов, исследовавших духовно-музыкальное творчество. Такие нестареющие русские авторы, как Д. Разумовский (труды: 1867–69), В. Металлов (1899, 1912, 1913, 1914 и др.), И. Вознесенский (1893 и др.), А. Преображенский (1910, 1924 и др.), М. Лисицын (1901–05, 1910 и др.), А. Никольский (1916, 1917, 1909–17 и др.). С. Смоленский (1885, 1888, 1901, 1910, 1910–11 и др.) — все они продолжают поражать нас глубокой эрудицией, профессиональностью, преданностью своему делу... «Христианскую культуру может творить только христиански устроенная душа», — писал И. Ильин[6]. Не следует забывать и других критиков и музыкантов, например Н. Компанейского, оставившего на страницах музыкальных журналов немало интересных высказываний, анализов, разборов духовных сочинений (см., например, статьи в «Русской

музыкальной газете» — 1901, 1902–07, 1903, 1904, 1905, 1906, 1908). Этот корпус научного знания, еще не исследованный и не оцененный, — кладезь информации, методов, приемов описания предмета исследования.

В настоящее время глубоко профессиональный интерес, сопровождающийся знаниями в области богословия, музыкальной историографии и др., проявляет доктор иск. М. П. Рахманова, труды который автор считает особо значимыми. Большую работу в области историко-нотографического исследования проделал доктор иск. Е. М. Левашов; несомненно ценный вклад в изучение творчества Московской школы внесли доктор иск. А. Кандинский и канд. иск. С. Зверева, как и другие исследователи, работающие в разных направлениях, например доктор иск. Ю. Паисов, канд иск. А. Тевосян, еще не полностью опубликовавшие свои труды в этой области.

Осуществляя поэтико-стилистический подход, подкрепленный историческо-теоретической ориентацией, мы сосредоточим внимание на разных сторонах музыкальных явлений XX века. Надо сказать, что «стиль времени» в известной мере определяет и аналитический подход (мы каждый раз это оговариваем во вступительных разделах к I и II частям). Но имеются и общие, основные, моменты. Они касаются содержательных и формальных сторон композиции.

Не берясь рассуждать о текстовом базисе, — это специальная немузыкальная область — мы, отметив тесную, хотя и не всегда прямую взаимосвязь с музыкальной композицией, вынесем за скобки наиболее общие принципы. Это суть:

Жанр — как тип художественного произведения, — имеющий содержание, предназначение и форму организации материала. (Важно выделить жанры, определить их отношения, установить систему и другие специфические моменты).

Структурно-композиционная организация церковных песнопений и других сочинений на сакральные темы — как жанровая форма художественного произведения, — имеющая, с одной стороны, традиционную связь со смыслом текста и типом гимнографии, а с другой — нетрадиционное толкование этих первооснов во времени-пространстве прозведения. (Следует установить теоретическую классификацию форм церковной музыки, их связь с жанром, роль выразительных средств в формотворчестве.)

Звуковысотная система — как тональная организация мелодического и гармонического материала, — содержащая либо модель древнего образца (роспев, напев), либо модель композиторского слышания, либо, наконец, сочетание этих двух компонентов. (Существенно бывает определить этот музыкальный параметр для выяснения конкретной жанровой стилистики произведения, дыхания формы.)

Указав на жанр, форму и звуковысотность, мы не исчерпали всего богатства выразительных средств. Древнейшее из них — *ритмическая система*, имеющая в церковной музыке свои специфические корни — «несимметричность», «неправильность», неметризованность. В сочетании со звуковысотным параметром ритм формирует целостные выразительные комплексы, требующие специфического, вдумчивого и индивидуализированного рассмотрения.

В новой музыке внимание композиторов бывает поглощено *тембром*, звукообразом композиции, «хоровой инструментовкой». Поэтика «тембризации» (термин Никольского), прежде представлявшая интерес только в отдельных художественных манерах, быстро расцветает и приобретает черты существенной проблемы современной духовно-музыкальной композиции.

Остается сказать еще о *фактуре* — способе существования музыкальной материи, имеющей на горизонтальной оси мелодическое (полифоническое) измерение, а на вертикальной — гармоническое. Фактура духовно-музыкальных произведений, никогда не обсуждаемая серьезно, в настоящее время не может быть оставлена без внимания. Рахманинов, например, сочиняя «Всенощное бдение», стремился добиться единства между мелодиями обихода и западным контрапунктом и создать «идеальную звуковую картину». Ясно, что возникает необходимость анализа средств создания этой звуковой картины как у его современников, сильных в этом отношении, так и у композиторов наших дней.

Попытка определить основные поэтические средства, характерные для духовной музыки XX века, не есть, однако, стремление сконструировать некую «матрицу», сквозь которую можно просмотреть все и вся. Это приведет к немыслимой унификации — к потере своеобразия поэтического строя отдельных произведений, авторских манер, художественных подходов и т. д. В своем анализе мы неизбежно

выходим на определение стиля, вне которого раскрытие художественного объекта представляется весьма проблематичным.

Художественный стиль предполагает специфическое взаимодействие того, что называется «*первичной моделью*» и «*принципом конструирования*» — термины теории стиля А. Ф. Лосева, теории, которая нам представляется наиболее релевантной, обладающей широким радиусом приложения и коэффициентом полезного действия.

Первичная модель в произведениях, относящихся к жанру духовной музыки, — онтологическая, то есть содержащая сущностно-бытийные проблемы, интерпретируемые с богословских, философских, эстетических и художественных позиций. Е. Трубецкой в своей знаменитой статье «Умозрение в красках» писал: «Преодоление ненавистного разделения мира, преображение вселенной во храм, в котором вся тварь объединяется так, как объединены во едином Божеском Существе все три лица Св. Троицы, — такова та основная тема, которой в древне-русской религиозной живописи все подчиняется... Нет ни малейшего сомнения в том, что эта иконопись выражает собою глубочайшее, что есть в древне-русской религиозной культуре; более того, мы имеем в ней одно из величайших, *мировых* сокровищ религиозного искусства»[7].

Несомненно, что «умозрение в звуках» не есть нечто отличное от «умозрения в красках»!

Если онтологическая модель церковной музыки ориентирована на догматическое богословие, то нецерковная музыка, имея в основе эти же объекты, темы, представления, не лишает себя права давать им относительно свободную художественную интерпретацию. (Последнее, связанное с индивидуально-авторским миросозерцанием, объясняет, возможно, ситуацию все большего подъема интереса в этой области.) Каковы именно эти «надструктурные» (Лосев) характеристики светских сочинений на теологические «сюжеты» — покажет конкретный музыкальный материал.

Таким образом, исследование «первичной модели» — новый аспект стилевого подхода, тесно связанного с поэтико-теоретическим. Особенно интересным и продуктивным он оказывается при обращении к музыкальным произведениям конца XX века. Возникают специфические художественные аспекты, например:

• исходные тексты, идеи, настроения, легшие в основу «программы» сочинения;

• сюжетно-фабульная композиция как воплощение исходных мотивов;

• воздействие первичной модели на структуру жанра и формы музыкального произведения и т. п.

Другой компонент стилевого подхода — *«принцип конструирования»* (Лосев). По сути дела, описывая теоретическую поэтику, мы уже сформулировали ряд положений, методологически существенных при анализе клиросных и внеклиросных духовных произведений. Что же входит в структурные части художественного стиля?

Однозначное определение вряд ли возможно: принципы конструирования, образуя «единораздельную цельность», меняются в зависимости от «сверхструктурной данности». Исходными «данностями» в нашем случае являются образы Священного Писания, в зависимости от вербального текста получающие воплощение в музыкальном тексте. А структурные аспекты — это стороны, части художественного целого, возникшие на основе той или иной первичной модели. К ним относится, на наш взгляд, следующее:

• «Стилистика языка» музыкального объемлет все уровни композиции — от микро- до макроуровня, то есть от единиц языка до их соотношений в разных планах. Это общее положение по-разному реализуется в «стилях времени» XX века.

• «Структурно-композиционное» устройство музыкального произведения как организация «внутренней формы» его. Не будет преувеличением сказать, что каждое неклиросное произведение — это в значительной мере авторская композиция, воплощающая конкретную содержательную модель.

• Жанровая специфика произведения стала особенно актуальной в наше время — как в музыке вообще, так и в произведениях с сакральной тематикой.

Итак, «принципы конструирования» — весьма существенный комплекс проблем, постановка и решение которых входит в наши исследовательские задачи.

В заключение возникает вопрос о существовании разных поэтик — духовной и светской музыки. Если в прежние времена эти сферы были достаточно четко разграничены, то постепенно, как показывает практика, грани между ними начинают смещаться. Однако говорить о полном их исчезновении невозможно: клиросная музыка существует в русле канона и церковной традиции; концертная — вне ее, хотя духовно-музыкальные сочинения активно исполняются вне храма — на фестивалях и концертах. Музыкально-поэтические средства — при их сближении — вряд ли растворятся друг в друге: иначе исчезнет тот животворный источник, который обогащает «свободную» композицию.

В завершение вернемся к исходной мысли: попытка охарактеризовать поэтику духовной музыки ориентируясь и на «невыговоренные» принципы, заключенные в самих музыкальных произведениях, и на «выговоренные» принципы, содержащиеся в различных высказываниях, и прежде всего самих композиторов, — есть необходимость осознать и описать процессы уходящего века...

Примечания

[1] *Металлов В.* Очерк православного церковного пения в России. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995 (репринт 1915). С. 13.

[2] *Смоленский С.* Азбука знаменного пения (извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца, 1668. Казань, 1888. С. 4.

[3] *Гарднер И.* О церковном пении. М., 1997. С. 150–151.

[4] *Лихачев Д.* Развитие русской литературы X—XVII веков. Л., 1973. С. 6.

[5] *Аверинцев С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 41.

[6] *Ильин И.* Православие и искусство. М., 1994. С. 41.

[7] *Трубецкой Е.* Три очерка о русской иконе. М., 1991 (репринт 1915). С. 12.

Часть первая

Начало века

Предисловие

Начало XX века в музыкальном искусстве, светском и духовном, ознаменовалось поиском, как нередко на рубеже столетий, новой системы поэтических средств. «Русский авангард» — этот термин оказался, как показало время, шире новаций Скрябина и «скрябинистов»; он объял и новейшую духовную музыку — произведения композиторов Нового направления. Творчество московских «синодалов», как и «капельских» из Петербурга, достаточно остро воспринятое в свое время, только теперь — по прошествии 70 лет отторжения и забвения — обрело всеобщее признание у нас и за рубежом как истинно высокое музыкальное «художество».

«Ныне настало время Востоку сказать слово Западу», — писал известный ученый, критик и композитор прот. М. Лисицын в 1901 году[1], отделяя, как он выражался, «солому от мякины», отстаивая Новое направление в его эстетических и технических подходах. (Автор запальчиво употреблял термины «реакционное направление», «пуританская кучка», относя их к деятельности композиторов типа Потулова, Львова, Бахметева и др.)

Лисицын указал на П. И. Чайковского как первого среди новаторов духовной музыки: «С П. И. Чайковского можно начать новый период в нашей церковной музыке» (Там же. 1904. № 9); «Особенности стиля новой церковной музыки — от корифея Чайковского» (Там же: 1904. № 12).

«Школа Чайковского» — это понятие, как бы окрестившее молодых композиторов, раскрыло не только это направление, но и стилистически отделило «новейшую музыку» от того, что было в прошлом и настоящем. В том же ключе, но несколько позже, высказывался и А. Никольский, который в своем реферате «П. И. Чайковский как духовный композитор» (1908), высоко оценил его вклад в

этот жанр и совершенно недвусмысленно отвел ему особую роль в новейшей духовной музыке. «Чайковский есть "первый вдохновитель" движения, переживаемого духовной музыкой в настоящее время. Это движение не только крупное и большое, но в главнейших своих чертах, несомненно, вполне здоровое и жизненное. Оно еще не успело сказать своего последнего решающего слова и продолжает ожидать своего Мессию»[2].

Существуют разные точки зрения на роль Москвы и Петербурга в процессе обновления духовной музыки: одни убеждены в наличии совершенно различных школ, другие бросают более общий взгляд на «стиль времени». Мы не склонны к резкой дифференциации музыкальной «продукции» и полагаем, что интерес к национальным истокам как противостояние «европеизмам» свойственно не только Смоленскому, Кастальскому, Чеснокову, Гречанинову, Никольскому, но и Лядову, Черепнину, Панченко, Глазунову, Компанейскому, Лисицыну и др.

Римскому-Корсакову также принадлежит роль если не «вдохновителя», то открывателя «новых берегов». «В переложениях Римского-Корсакова отражается тот же характер церковно-народного творчества, как и в переложениях Капеллы»[3]. Сам композитор, сочинив ряд литургийных песнопений, писал в 1884 году: «Я готовлю к изданию несколько духовных пьес. Как музыка чистая — они нехороши, но как прикладная, думаю, что годятся и укажут *настоящий церковный православный стиль*...»[4].

(Убедительную картину в этом отношении рисует М. П. Рахманова в своих трудах, посвященных творчеству Римского-Корсакова и — шире — русской духовной культуре начала XX века.)

С исторической и теоретической позиций духовно-музыкальное творчество «нового времени» представляет собой феномен, в котором произошло заметное соприкосновение музыки церковной и музыки светской. Нельзя сказать, что это случилось впервые: в XVIII веке композиторы, правда, забывая о национальных устоях, писали для церкви в духе современной им западной «музыки». Еще Бортнянский в своем «Проэкте», ратуя о возрождении древнего пения, писал: «Древнее пение, быв неисчерпаемым источником для образуемого новейшего пения, имело бы равную часть с древним славяно-российским языком, который породил собственную гармонично-

звучную поэзию; а древнее пение возродило бы подавленный тернием отечественный гений и от возрождения его явился бы свой собственный музыкальный мир...»[5]. В XIX веке, особенно со второй его половины, были предприняты шаги в направлении к «настоящей церковной музыке» (Глинка), и композиторы, возрождая древнюю интонационность, пошли по пути сочетания традиционного и профессионального подходов.

«Я почту себя счастливым, — писал Глинка из Берлина незадолго до своей кончины, — если удастся проложить хотя бы тропинку в нашей церковной музыке...»[6].

Во всеоружии мастерства к духовно-музыкальному жанру обратились многие блестящие представители музыкального искусства XX века. Консерваторское образование, владение техникой композиции, широкий кругозор и общественная деятельность, — все это позволило Кастальскому, Гречанинову, Ребикову, П. Г. и А. Г. Чесноковым, Никольскому, Н. Черепнину, Шведову, Калинникову, Панченко, и, конечно, «славному во всех областях музыки» (Кастальский) — Рахманинову сделать — каждому в своем роде — музыкальные открытия в духовной музыке. Так, С. В. Рахманинов отмечал, что «колористическое и звуковое богатство», которое отличало произведения Кастальского, «дает право назвать его Римским-Корсаковым хоровой музыки».

Однако «Новая школа церковной музыки», как ее характеризовал М. Лисицын в 1905 г., не есть все, чем определялся «стиль времени» (вплоть до конца второго десятилетия). Панорама творчества хорошо обозревается сквозь призму такого издания, как «Каталог-указатель духовно-музыкальных сочинений...», составленный и классифицированный А. Никольским (Юргенсон: 1909). Из него становится наглядной жанровая картина, содержащая перечень всех духовных композиторов и сочиненных ими «пьес». Эти opus'ы, относящиеся к песнопениям различных храмовых служб, образуют довольно плотный слой практически-обиходной музыки — изменяемых и неизменяемых песнопений, воскресной и праздничной церковной музыки, исполняемой однородным и смешанным хоровым составом. Среди авторов, кроме известных композиторов, и «выдающиеся деятели русской хоровой культуры» (термин Е. Левашева), например Е. С. Азеев, Д. В. Аллеманов,

А. А. Архангельский, Н. С. Голованов, М. Я. Гольтисон, П. Драгомиров-Толстиков, свящ. В. Зиновьев, А. В. Касторский, свящ. В. М. Металлов, Д. М. Яичков и многие другие.

(Нельзя пройти мимо и того факта, что многие из этих «пьес» до сих пор исполняются и публикуются, находя непосредственный отклик у певцов, посетителей служб и духовных концертов.)

В начале века и сами композиторы, и музыкальные критики во всей своей поисковой деятельности «сослужали» развитию национальной культуры. Они хорошо осознавали это, одновременно «пища» музыку и ведя журналистскую работу. Например: Лисицын — в журнале «Музыка и пение», Компанейский, Смоленский, Преображенский — в «Русской музыкальной газете», а затем в «Хоровом и регентском деле», «Музыкальном современнике»; Гречанинов — в «Московских ведомостях», «Хоровом и регентском деле»; Кастальский — в «Музыкальном современнике»; Никольский и др. — в «Хоровом и регентском деле». (Заметим, что некоторые авторы сохраняли привязанность к одному и тому же изданию, а другие сотрудничали по разным причинам — с разными.)

Их слово как живой отклик на исполнение или издание (обзоры, рецензии и аннотации); обобщающего характера исторические и теоретические статьи, научный потенциал которых и теперь «светит»; наконец, активное участие в бурных событиях современной музыкальной жизни — все это характеризует композиторов духовной музыки как людей выдающихся, широко образованных, писательски одаренных. Отсюда специальной задачей музыковедения является исследование научного знания не только в области светской музыки, но — обязательно — и музыки духовной, ибо это необходимо как с точки зрения познания и той и другой ветви культуры, так и *«целокупности»* музыкального искусства.

В **задачи** данного раздела монографии входит исследование *поэтики* духовной музыки — в тех ее образцах, которые были созданы в начале нашего века, но главным образом на материале композиторов «нового течения». Воспринимая понятие духовной музыки жанрово расширительно, мы включаем в его семантическое поле как церковную богослужебную музыку, так и нецерковную концертную музыку. Объединяющим началом является здесь «доструктурная» модель (термин Лосева), а именно сакральное содержание, представленное в одном случае каноническими текстами, а в другом — не только ими, но и другими (в том числе и апокрифическими, художественными и т. п.).

Поэтика как «рабочие принципы» (Аверинцев), музыкальная поэтика как «принципы композиции» суть логическая пара, которая будет методологической опорой при анализе произведений многих авторов, творящих в иной манере, нежели их предшественники или «традиционалисты»-современники. При этом, повторяем, специфической особенностью задуманного труда является работа со множественным объектом. Методологическим ориентиром для нас является подход Д. С. Лихачева, который, работая над проблемой древнерусской литературы, писал: «Изучение истории отдельных микрообъектов и макрообъектов — различно. Чтобы выяснить историю макрообъектов, надо пожертвовать детальностью информации об истории каждого объекта в отдельности». Отсюда — задача создания «макрохарактеристик», методика «приближенных описаний» (Цит. соч. С. 6). Это положение методологически полноценно и для объекта музыкального; однако мы не отказываемся и от «детальной информации» тогда, когда это представляется необходимым и полезным.

Кроме того, выделим и специальный предмет — *«церковный стиль»*. Это понятие применяют «новейшие композиторы» и, в частности, Кастальский, который, рассуждая о программе, составляемой им для Синодального училища, писал: «...само определение церковного стиля и его особенностей в нашей церкви, отмежевание его от стиля концертного, выяснение его отрешенности от забавы, с которой у нас обычно связывается выявление других родов искусства, — даст молодому художнику прочное основание его деятельности»[7].

Выяснение этого понятия — специальная задача, с которой мы должны соприкоснуться, отделив общие вопросы — например богослужебные обряды, устройство храмов и пр. В связи с этим в центре исследования поэтики избранных духовно-музыкальных композиций будут находиться главнейшие «рабочие принципы», а именно:

- принципы ладотональной организации, являющиеся, как и ритм, издревле и по сей день центральными в создании духовных песнопений;
- принципы тембровой организации, имеющие и свою традицию и к тому же прочтение с современных позиций;
- принципы формотворчества, сложившиеся в церковной музыке со времен знаменного пения и получившие специфическое осмысление в связи с текстомузыкальными характеристиками в творчестве композиторов Нового направления;
- принципы жанрообразования, сочетающие канон и стиль, из глубины веков идущие установления и тенденции нового времени.

Сосредоточиваясь на чисто музыкально-композиционных сторонах, мы пытаемся не обходить главное в духовно-музыкальном произведении, а именно — его функцию в службе, его соответствие священному тексту, его настроение и духовное содержание. Это наиболее сложный момент, так как в море пьес, наполняющих каталоги творчества, только немногие соответствуют своему предназначению и остались, более того, в исторической памяти. Связанное с языком, текстом молитв, богослужение вызывает к себе неоднозначное отношение — об этом говорит, например, митр. Антоний Сурожский. «И поэтому перед нами встает вопрос двоякий: с одной стороны, об употреблении живого языка вместо языка древнего, и, с другой стороны, о поновлении самого текста, ибо есть образы, картины, выражения, которые больше не вызывают умиления, которые в лучшем случае оставляют нас безразличными, а в худшем случае вызывают чувство недоумения... Это относится не к существу богослужения, а только к его форме, к его выражению»[8].

Взаимосвязь сакрального текста и музыки в переложениях и сочинениях — особая проблема, еще не изученная в наше время. Музыка выражает именно существо богослужения, понятое и пережитое композитором, неким «медиумом», который своим опытом — «личным и сверхличным» — передает вечный смысл на языке соборно-церковных звуков, понятных всем и всегда. Прежде слово было хорошо известно молящемуся, и он не нуждался в сиюминутном его толковании, а музыка, возводящая это слово до символа, вела его «горé», возвышая и разъясняя, очищая и освещая светом и шедшею через нее силою.

Композитор наделен особым даром — «по благодати Божией» — языком музыки передавать весь тайный смысл молитвы. «Мы все можем мечтать о том, чтобы быть гениальными, но мы отлично понимаем, что Бетховен или Моцарт, Леонардо да Винчи или Рублев обладали такой гениальностью, которой нельзя научиться ни в какой школе, и даже научиться длительным опытом, но которая является Божественным даром благодати» (Там же. С. 245).

Композитор, одаренный материальным и духовным слухом, не есть ли он своеобразный «переводчик» слова, может быть сразу непонятного, в звуковые образы? А иначе — зачем же музыка? И в «храмовом действе», и вне его композитор слышит и видит то, что стоит за словом как глубинным символом вечного и бесконечного...

Примечания

[1] *Лисицын М.* Музыка и пение. 1901. № 11. С. 2.
[2] *Никольский А.* П. И. Чайковский как духовный композитор // Музыкальная жизнь. 1990. № 9. С. 13.
[3] *Металлов В.* Очерк истории православного церковного пения в России. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995 (репринт 1915). С. 121.
[4] *Римский-Корсаков Н. А.* Полн. собр. соч. Т. 8а. С. 130.
[5] Цит. по: *Смоленский С.* Азбука знаменного пения (извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца, 1668. Казань, 1888. С. 27.
[6] *Разумовский Д.* Церковное пение в России. Опыт историко-технического изложения. Вып. 1—3. М., 1867–1869. С. 246.
[7] *Каталъский А.* Из воспоминаний о последних годах // Синодальный хор и училище церковного пения. М., 1998. С. 253.
[8] *Антоний Сурожский, митр.* О встрече. М., 1994. С. 237.

Глава первая

Жанровая система русской духовной музыки

Предварительные замечания. – Общая характеристика. – Эволюция жанровой системы и проявление ее на разных иерархических уровнях. – О музыкально-композиционной структуре и внутренней форме ее.

Если проблема жанра достаточно хорошо исследована в литературоведении (например, в книге Д. С. Лихачева «Поэтика древнерусской литературы») и искусствоведении (в монографии Г. К. Вагнера «Проблема жанров в древнерусском искусстве»), то этого нельзя сказать о музыкально-теоретической мысли. «О древнерусской культовой музыке написано немало исследований, но, к сожалению, как раз проблема музыкальных жанров в них не затронута», — пишет ученый[1]. Эта проблема, заметим, актуальна не только в отношении древнерусской культовой музыки, но и духовно-музыкального творчества нового времени.

С одной стороны, жанр — область сочинений и переложений, издревле связанных с «храмовым действом как синтезом искусств» (Флоренский), а с другой — сфера специфического композиторского творчества, ориентированного и на внецерковное исполнительство. XX век интересен и тем и другим, а начало его знаменательно появлением «нового слова», сказанного нередко крупным художником. Такие авторы, как Кастальский, Чесноков, Никольский, Гречанинов, Н. Черепнин, Ребиков и др., оставили творения, жанровая природа которых требует специального рассмотрения.

В самом деле, проблема жанровой формы, тесно связанная с поэтикой выразительных средств, постепенно все настойчивей заявляет о себе. В начале века, в 1900 году, в «Русской музыкальной газете» можно прочитать и такой отзыв на новые произведения Гречанинова — «Воскликните Господеви» (для смешанного хора) и «Волною морскою». Автор рецензии, отметив, что сочинения «крайне интересны в музыкальном отношении» и что «стиль Гречанинова очень своеобразен», заключает: «Направление, предлагаемое г. Гречаниновым в общем очень далеко от того стиля, который уместен в церкви». И он ставит «диагноз»: для концертов [2].

Понятия «церковное»/«нецерковное», «пение»/«музыка» — это не только проблемы журнальной полемики, но и вполне серьезный вопрос для определения *жанрового стиля*. Компанейский, писавший «О стиле церковных песнопений» в 1901 году и тонко подметивший, что «дух русских церковных песнопений проявляется, видимо, в его стиле»[3], твердо заявляет: «Наше церковное песнопение было и будет источником русской народной музыки. Не в консерватории хранится русский стиль и русские формы, а в православном храме, на левом его клиросе»[4].

Наша цель — рассмотреть эти две ветви, а именно храмовую и концертную, объединенные общей духовной тематикой.

1. Композиторы, *пишущие для церкви*, унаследовали во многом жанры освоенные и сложившиеся ранее, в предшествующие столетия, что вполне естественно вследствие сохранения Устава. Многообразие их настолько велико, что поначалу озадачивает не только «непосвященных». Еще Чайковский писал брату М. И. Чайковскому о «премудростях», для изучения которых «жизни мало»: «В этом океане ирмосов, стихир, седальнов, катавасий, Богородичнов, троичнов, тропарей, кондаков, эксапостиляриев, подобных, степенных, — я совершенно потерялся и просто до сумашествия иногда дохожу. И решительно иногда не понимаешь, где, что, как и когда» [5]. Где? Что? Как и Когда? — актуально и по сей день для сочиняющих музыку в «строгом» или «свободном» стиле.

Если присмотреться лишь к нотографии начала XX века (см.: М. Лисицын 1901; А. Никольский 1909; М. Матвеев 1912), то можно убедиться в том, насколько богата и разнообразна жанровая палитра произведений «новых песнетворцев». Творчество этих композиторов, несомненно, тесно связано с традицией, которую они чтили и сохраняли, хотя и преображали, смело дерзали. В этом отношении трудно согласиться с мнением рецензента, который изволил негодовать в статье «О старом и новом направлении»[6]: оно «порвало со всем добрым старым», фанатики и таланты «объявили все существовавшее прежде отжившим свое время»; оно

«не заслуживает исключительного внимания, а старое имеет право на существование». (Заметим, оно существует и поныне!)

Это «доброе старое» — разве оно не сохранено в жанровой системе, разве оно не звучит во всех этих «воззвахах», ирмосах, тропарях, стихирах и проч. у композиторов Нового направления?

Жанр как «категория историческая» должен постигаться с особых позиций: «...Изучать не только самые жанры, но и те принципы, на которых осуществляются жанровые деления, изучать не только отдельные жанры и их историю, но и самую систему жанров каждой данной эпохи»[7]. Этот тезис имеет для нас методологическое значение. Если взглянуть на музыкальную поэтику как «систему целого», развивающуюся своим путем и не очень быстро поддающуюся воздействию времени, то окажется, что в духовной музыке начала XX века принципы жанрового деления, их отношения между собой, образуя достаточно прочное историческое основание, претерпевают некую трансформацию.

Каталоги творчества достаточно наглядно иллюстрируют это положение. Композиторы Нового направления церковной музыки, «сроднившись со всеми роспевами, ранее вошедшими в употребление» (М. Лисицын), восприняли и жанровое деление как их существенный компонент. Однако это не означает отсутствия некоего свободного выбора, который совершали композиторы в своем творчестве.

В самом деле: А. Гречанинов значим скорее как композитор, владеющий крупными циклами (литургия, всенощная, пение на Страстной седмице), чем «отдельными» песнопениями; А. Кастальский любим, наоборот, как выдающийся мастер малых жанров (например: три «Ныне отпущаеши», три «Хвалите», три «Верую», три «Единородный», группа стихир разным Святым и праздникам). Это перечисление легко продолжить, установив, например, склонность Панченко к крупным жанрам, а Вик. Калинникова — к малым (как и А. Аренского); композитора Гольтисона — к «сочинениям», а Компанейского — к «переложениям» (знаменный, киевский, стрелецкий, греческий, болгарский, грузинский, демественный и др. роспевы).

Не только музыкальный материал, но и теоретический, отражающий практику своего времени, представляет очертания жанровой

картины. Так, в Словаре церковного пения» (М., 1897) А. Преображенского мы сталкивается с теми же жанровыми понятиями, которые фигурировали в переложениях и сочинениях ранее. Автор, имея целью своего труда — «способствовать распространению правильных сведений о церковном пении», — дает в общих чертах понятие о ряде употребительных жанров, помещенных отчасти в контекст музыкальной терминологии того времени. Становится ясным:

- что есть жанры крупные (например Литургия, Вечерня, Утреня, Панихида) и есть жанры не-крупные (например ирмос, тропарь, кондак, прокимен);
- что есть достаточно устойчивая системная связь между жанрами в условиях «церковного пения»;
- что есть традиция, восходящая к древним временам (как началам мелодического, так и гармонического пения).

В то же время написанный «Словарь православного богослужебного языка и священных обрядов» (соч. прот. В. Михайловского, СПб., 1898) подтверждает картину, увиденную Преображенским. Сопоставляя материал этих двух источников конца XIX века, один из которых обращен к церковному пению, а другой — к церковно-богослужебному языку, можем заключить (в первом приближении) о status'e quo в жанровой организации (глазами ученых). Переходя к анализу творчества, важно поставить ряд вопросов, а именно: каковы сами наименования жанров и как отличаются они друг от друга? как соотносятся жанры между собой? как они структурно организованы и есть ли у словесно-музыкальных жанров своя поэтика?

Действительно, можно потеряться в океане песнопений, носящих особые характерные наименования. Уместно вспомнить следующее. Проблема, означенная Лосевым как «имя и вещь», является не только философской, но и искусствоведческой проблемой. Ученый утверждает, что «мышление, восприятие, ощущение, чувствование и т. д. вещей только и возможно при помощи их имен, через эти имена вещей», что «имя, в самом общем смысле этого слова, есть явление вещи, проявление вещи»[8]. Думается, что тезис: «вещь, сущность вещи, существует, и явление имени вещи тоже существует, но между ними лежит непроходимая и ничем не заполняемая бездна», — мы можем применить к области музыки, в том числе и церковной.

В самом деле, словарно-алфавитный перечень называет эти имена — например антифон, блаженны, величание, гимн, ектения, задостойник, ирмос, катавасия, лития, молебен, октоих, стихира, тропарь etc., — не устанавливая «потенциальной смысловой энергии». Раскрыть эту потенцию, этот «заряд» — немалая трудность, сопряженная с проникновением в конкретное музыкальное проявление этих жанров и их понимание. За каждым термином стоит свой мир определенных ассоциаций, закрепленных текстом, предназначением, «последованием». Более того, смысловая энергия, переходя в музыкальную, формирует законы сложения жанра. В церковной музыке существовало и продолжает свое бытие множество форм со своим характерным наименованием. Приведем некоторые примеры.

Так, термин *«канон»* означает, в отличие от светской музыки, «песнопение, составленное по известному правилу или образцу и состоящее из нескольких песен, иногда 2, 3, 4, а чаще 9»[9]. По правилу этому каждая песнь членится на ирмос и тропари, по содержанию имеющие в виде образца ветхозаветные гимны, причем первые поются на 8 гласов, а вторые обычно читаются (кроме Пасхального канона). Каноны включаются в такие службы, как утреня, молебен, повечерие, панихида и др. Есть и музыкальная традиция: 1-ая песнь канона является основополагающей по материалу для других песен. Композиторы Нового направления не разрушали устоев: эти закономерности характеризуют работы Кастальского (например, 1-й и 2-й каноны на Рождество Христово), Яичкова (ирмосы воскресные), Никольского (Канон Пасхи: восемь ирмосов и девятнадцать тропарей).

«Условности» жанра *стихиры* также весьма показательны. Означающий то, что написано стихами, этот род песнопений содержит обычно воспоминание о празднуемых событиях или о Святом. За словом «стихира» стоят различные виды молитвословий, также имеющих свои специальные имена и функции в богослужении. Стихиры на «Господи воззвах» (с прибавлением стихов из псалмов 129 и 116) — на вечерни, стихиры стиховны вечерние, стихиры хвалитны или на хвалитех (псалом 149 и 150) — на утрени, стихиры стиховны утренние — в конце утрени, стихиры на литии — вот далеко не полный набор видов этого жанра. Есть еще Евангельские стихиры (воскресные), «умилительные», «мертвенные», «мученичные»... И все эти условия жанра должны не только знать композиторы, но и подчиняться им, приспосабливая к каноническим установлениям свой индивидуальный стиль. В этом нетрудно убедиться, просмотрев только некоторые композиторские опусы: Аллеманов (№ 18 — стихира на «Господи воззвах» в день Благовещения, № 24 — «Приидите вернии» на Воздвижение и др.); Бирюков — «Стихиры Пасхи», «Стихиры на Рождество» (у этого автора много и ирмосов); Гольтисон — Стихира Иоанну Богослову; Ипполитов-Иванов — «Господи воззвах», Кастальский — «Господи воззвах», Стихира в навечерии Рождества Христова (№ 36, по напеву Глинской пустыни), Стихира на Успение (№ 41), а также Преображение (№ 60), на Воздвижение (№ 61), Стихиры Кириллу и Мефодию (№ 62) и др.

Нет надобности и далее приводить многие и многие «имена», присвоенные традиционным церковным жанрам, — для этого имеется соответствующая литература. Добавим только: к вербальной дефиниции необходимо присоединить специфические музыкально-композиционные принципы, которые, существуя как и н в а р и а н т, терпят (до определенного предела) в а р и а н т ы — варианты как плод композиторского понимания законов жанротворчества.

Вслед за предварительной постановкой проблемы «имени» и «вещи», важно выяснить, в каком с о о т н о ш е н и и находились жанры, в которых начали работать композиторы Нового направления?

2. К началу XX века существовала жанровая система, в которой были «заданы» соотношения уровней, функциональное предназначение различного рода церковного пения. Композитор входил в «готовую» среду, в которой уже имелось то, что он должен был освоить как установления. Вспомним переписку Чайковского — Разумовского, в которой первый, композитор, интересовался структурой богослужения и предназначением песнопений, а второй — протоиерей и ученый, давал профессиональные рекомендации и объяснения.

Можно наблюдать жанровую иерархию, которая в отличие от светского искусства, уравновешена и стабилизирована, что совсем не исключает творческого начала внутри того или иного уровня. Попытаемся присмотреться к этой иерархии жанровых пластов, вошедших в употребление композиторов Нового направления.

Обозначение «пение на...» (Пение на Литургии, Пение на Всенощном бдении и др.) достаточно точно передает сущность явления, связанного с той или иной службой. В эту группу, вероятно, можно отнести и пение на таких службах, как панихида (Архангельский, Панченко, Смоленский, Чесноков, Яичков), как венчание (Никольский, А. Копылов и др.), молебен (иеромонах Нафанаил, Яичков и др.). Так обнаруживается верхний слой жанровой классификации — *макроуровень*, который внутренне неоднороден и содержит структурные отличия в рамках отдельных жанров и поджанров.

Литургия в этой системе занимает совершенно особое место — как «самое главное и высокое Богослужение церкви Христовой». Св. Иоанн Кронштадтский наставлял: «Литургия есть сокращение всего Евангелия, изображение земной жизни Иисуса Христа, повторение его Голгофской жертвы — всегдашнее заклание, смерть Его за грехи мира, воспоминание Его Воскресения и вознесения на небо»[10]. Н. В. Гоголь писал в своем знаменитом духовном наставлении: «Божественная Литургия есть вечное повторение великого подвига любви, для нас совершившегося. Скорбя от неустроений своих, человечество отовсюду, со всех концов мира взывало к Творцу своему — и прибывавшие во тьме язычества и лишенные Боговедения — слыша, что порядок и стройность могут быть водворены в мире только Тем, Который в стройном чине повелел двигаться мирам, от Него созданным. Отовсюду тоскующая тварь звала своего Творца... Вопли услышались: явился в мир, *Им же мир бысть...*»[11].

Композиторы начала XX века — «новейшей церковной музыки» (Лисицын), — придавая литургии исключительно большое значение, стали создавать музыкально «единородную» службу, вместо широко распространенного разнородного пения — т. н. «сборников литургийных песнопений». Среди крупных мастеров, написавших литургии (Иоанна Златоуста и Василия Великого), — Архангельский, Гречанинов, Ипполитов-Иванов, Кастальский (избр. песнопения), Компанейский, Малашкин, Никольский, Панченко, Рахманинов, Ребиков, Н. Черепнин, Чесноков, Шведов, Яичков и др.

Композиторы осознали важность *интонационного единства* — целостности, которую может обеспечить либо переложение избранного напева, либо сочинение, сделанное в индивидуальной авторской манере. О значении этого момента писал, в частности, Никольский, анализируя П. И. Чайковского как духовного композитора: «Он первый из композиторов написал полную литургию, где решительно все, что должен исполнять хор, положено на музыку, то есть не только главнейшие песнопения, как у прежних авторов, но и все ектеньи, все краткие молитвословия, все ответы клира на возгласы священнослужащих»[12]. Никольский подчеркивал создание единства идеи и настроения, что было своего рода открытием, устремленным в будущее — к творчеству тех, кто хочет «сказать свое слово в этой отрасли искусства». Приемы Чайковского, как об этом еще раньше писал прот. М. Лисицын, были подхвачены молодыми новаторами.

П. Чесноков в предисловии к Литургии Иоанна Златоустого ор. 42, говоря о краткости, простоте и доступности своего opus'a, подчеркнул, что «музыкально-художественное содержание было руководящим началом к написанию настоящей Литургии», что ему хотелось дать «цельную по настроению, ценную по содержанию и доступную по исполнению Литургию»[13].

Таким образом, идя по стопам древнего жанра, композиторы стали наполнять жанровую форму тем интонационным составом и музыкально-художественным содержанием, которое способствовало — с их точки зрения — адекватному выражению идей и настроений этого богослужебного цикла. (Заметим сразу, что такого рода подход оказал заметное влияние на творчество композиторов конца века.)

Всенощное бдение — «церковное богослужение суточного круга, совершаемое на воскресенье и великие праздники» — заслуживает как музыкальный жанр не меньшего внимания. «Сказать свое слово в этой отрасли искусства» (Никольский), в этом жанре, стремились и в начале, и в конце нынешнего века. Знаменитым стало Всенощное бдение ор. 37 (1915) Рахманинова, вряд ли имеющее что-либо равное по художественному мастерству. В руках светского композитора духовный жанр обрел неслыханное до той поры музыкальное совершенство, поражающее духовной красотой нетленных образов.

«Авторские» циклы, а именно песнопения всенощного бдения, создали Гречанинов (ор. 59), Ипполитов-Иванов (ор. 43), Кастальский (редакция синодального Обихода), Никольский (ор. 26), Панченко («Пение на Всенощном бдении»), Ребиков (ор. 44), Чесноков

(ор. 21, ор. 44), Яичков («Избранные песнопения из Всенощного бдения: Опыт гармонизации древних роспевов») и другие, менее известные композиторы. Каждое из названных произведений — «свое слово», вливающееся в контекст богослужебного пения.

Указывая на всенощную и литургию как крупные циклические жанры, важно подчеркнуть, что они являются по сути своей с о с т а в н ы м и , так как включают целый ряд *поджанров*, которые в устойчивой догматической структуре наполняют музыкальное пространство этих служб. Общий иерархический принцип обнаруживается в том, что последние также подразделяются на более или менее крупные формы, каждая из которых несет свое определенное функциональное предназначение. Заметим, что композиторы могли — в соответствии с Уставом — выбирать то, что они предлагали в своем авторском «исполнении», и оставлять то, что традиционно пелось по обиходному варианту. Поясним это на конкретных примерах.

П. Чесноков в ор. 44 — «Главнейшие песнопения всенощного бдения» — сочиняет десять номеров, опуская в партитуре «изменяемые» песнопения; Никольский берет девять номеров в ор. 26 — «Неизменяемые песнопения всенощного бдения», — также минуя осмогласное пение; в Литургии Иоанна Златоуста этих же авторов — ор. 42 Чеснокова и ор. 31 Никольского — акцентированы главные номера и «прописаны» ектении, что в целом совпадает с ор. 31 Рахманинова, который к тому же в последовании 21 номера своей литургии дублирует ряд жанрово сходных песнопений (для разных хоровых составов).

Таким образом, всенощная и литургия, как и ряд других служб (панихида, венчание), являются, по сути, *«жанрами-ансамблями»*. Д. С. Лихачев, используя этот термин при анализе жанровой системы древнерусской литературы, замечает: «Произведения группировались в громадные ансамбли: летописи, хронографы, четьи минеи, патерики, прологи, разного вида палеи, разного вида сборники устойчивого и неустойчивого содержания»[14]. Разве не схожая картина сложилась в музыке, которая в своих крупножанровых произведениях носит явный ансамблевый характер? Можно, видимо, предположить, что композиторы-новаторы стремились к преодолению особых стилистических различий в композиционных методах, которые наполняли такого рода жанровые «ансамбли». Ведь сосуществование

«изменяемых» и «неизменяемых» песнопений в недрах одной службы, как и случайный (на вкус регента) подбор их приводил к «разнобою», рассогласованности музыкальных средств.

Эта жанровая группа, структурно являющая собой крупные музыкальные формы, подчинена на *супра-уровне* тому, что называется *круг* церковного пения. Последний есть полное собрание всех песнопений, выполняемых в продолжении церковного года. Впервые изданный в 1772 году, этот круг — Обиход, Ирмологий, Октоих, Праздники, Сокращенный Обиход, — по мнению кн. В. Одоевского, представляет собой ценнейший памятник древнего искусства. Неоднократно впоследствии переиздаваемый, он стал основой для обработок древних напевов. Композиторы, ориентируясь на эту «модель», пытались создавать и свои «круги» — в целях музыкального единства, обновления репертуара (например Архангельский, Малашкин, Зайцев и др.).

На *микроуровне* находятся жанры молитвословий, относящиеся к той или иной службе, имеющие определенное содержание и местонахождение в чинопоследовании. Эти *изменяемые* и *неизменяемые песнопения*, входящие в крупные циклы, наполняют службу конкретным музыкальным содержанием. Композиторы, наследуя традицию, охотно сочиняют и обрабатывают такого рода духовно-музыкальные «пьесы», например: у Римского-Корсакова в каталоге числится Херувимских песен — шесть, «Тебе поем» — шесть, «Хвалите Господа с небес» — три; у Аренского Херувимских — три ; у Калинникова «Достойно есть» — две, «Тебе поем» — две, у Ипполитова-Иванова — пять Херувимских песен и т. д. Включенные, согласно выбору регента, в ту или иную службу, они могут прозвучать либо вполне органично, либо с известной долей эклектичности (что, видимо, мало кого пугает!). Все зависит от музыкального окружения.

Этот «микроуровень» — область жанровых ориентаций многих композиторов. Так, Вик. Калинников, Иванов-Радкевич, Ляпунов, Аренский, Лирин предпочитают «мелкие духовные песнопения» — в основном различные неизменяемые молитвословия. (Надо сказать, что это наблюдалось и в творчестве Балакирева, Воротникова, Львовского, а также Римского-Корсакова.) Любопытна, в частности, характеристика, данная прот. М. Лисицыным композитору Аренскому: «Произведения его малодоступны для небольших хоров, ибо написа-

ны в ученом западном стиле. По характеру музыки довольно церковны и в художественном смысле интересны»[15].

Итак, на нижнем иерархическом уровне жанровой системы находятся песнопения малой формы, входящие в ту или иную службу; а на верхнем — сами эти службы (всенощная литургия и др.), представляющие собой цельные «жанровые ансамбли». В церковной музыке имеется, таким образом, строго отлаженная многоуровневая жанровая система, которая организована во всех ее компонентах и элементах и которая закреплена *каноном*, уставным богослужебным пением. Ничего такого нет в светском искусстве, жанровая система которого и более мобильна, и более подвержена воздействию «стиля времени».

Композиторы Нового направления — как бы их не обвиняли в разрушениях — не поколебали этой жанровой системы; более того, они обогатили — и внутренне, и внешне — все то, что относимо к «русскому хоровому церковному пению» (термин Аллеманова), создав стилистически своеобразные *жанровые формы*. Своеобразию этих форм и будет посвящено наше последующее изложение.

3. Система жанров духовной музыки — при ее канонической предопределенности, относительной устойчивости — подвергается *эволюции* и трансформации. Особое место стало занимать личностное, авторское начало, которое, поглощая структурную и функциональную жанровую традицию, выявляло и расширяло заложенный в ней художественный потенциал. Изменения в области церковной музыки распространились на различные аспекты жанровой системы — «жанрообразование», жанровые признаки, дифференциацию функций и др. Но ощущение новизны коснулось прежде всего конкретного *толкования* богослужебного пения, привнесения в музыкальный язык своеобразного композиторского «идиолекта».

Происходило это на разных уровнях системы: каталоги музыкальных произведений демонстрируют многоразличие как отдельных песнопений, так и целостных жанровых ансамблей. Остановимся на этом подробнее, выделив некоторые характерные явления.

Псалом — песнь восходящая к ветхозаветной церкви, продолжает интересовать многих композиторов, стремящихся привнести свою интерпретацию в этот жанр. Так, «Псалмы Давида Пророка и Царя Песни» — фундаментальное сочинение в трех сериях Д. Аллеманова:

I — пять песен (псалмы 19, 22, 2, 53, 141); II — пять песен (псалмы 1, 5, 6, 46, 145); III — пять песен (псалмы 26, 42, 60, 85, 150), — отражающие различные духовные состояния в формах «музыкальной поэзии». В этом жанре преуспел Ипполитов-Иванов, придав псалмам разное функциональное назначение, а именно для пения за обедней (в качестве запричастного стиха — «Се что добро», «Се ныне», ор. 29) и для концертного исполнения — «Семь псалмов царя Давида», ор. 41. (Термин Н. Компанейского — «современное демество» — был бы здесь уместен.)

Глубокий интерес к этому жанру проявил А. Никольский, сочинивший более двух десятков псалмов и установивший, что очень важно, жанр *псалма-концерта* (в отличие от псалмов «не в концертной форме»). Духовные концерты на псалмовой основе писал также А. Архангельский, внесший огромный вклад в русский духовно-хоровой стиль. «Гласом моим ко Господу воззвах» (псалом 141, стихи 1, 2, 6 и псалом 12, стих 4), «Внуши, Боже, молитву мою» (псалом 54, стихи 1—6, 17), «Господи, услыши, молитву мою» (псалом 101), «На реках Вавилонских (псалом 136) — хоровые произведения, снискавшие славу и в «русском зарубежьи», и — позднее — на родине композитора (см. современное издание хоров А. А. Архангельского — М., 1999).

Напомним, что ориентиром для композиторской практики XX века, возможно, было отчасти и творчество Бортнянского, широко использующего псалмовые тексты в своих знаменитых хоровых концертах, звучащих и в храме, и в записях по сей день. (Небезынтересно также заметить, что мастер хоровой фактуры, Ц. Кюи писал также концертные псалмы — «Господи, да не яростию» (псалом 6), «Боже, Боже мой» (псалом 21), «Радуйтеся, праведные» (псалом 3)).

Таким образом, древнейший вид гимнографии — псалом — оказывается «вечным» жанром, способным вмещать музыкальные образы, создаваемые рукою композиторов разных стилевых «наклонений», способным раскрывать свой потенциал в разное историческое время.

Далее нельзя не упомянуть об интересе к жанру псалма за пределами храмово-духовной музыки. Кантата С. И. Танеева «По прочтении псалма» (по Хомякову), написанная в конце его жизни, — уникальное явление в русской музыке. Каратыгин, назвавший ее «лебединой песнью славного мастера», писал: «Могучая фуга фа мажор,

заключающая первую часть кантаты, дивные квартеты среднего раздела партитуры, финальный двойной восьмиголосный хор ре мажор принадлежат к образцам самой совершенной, одухотворенной и возвышенной музыки, вышедшей из-под пера не только Танеева, но и всех русских композиторов вообще»[16].

Анализ одной лишь псалмовой музыки XX века убеждает нас в трансформации жанра в общей стилевой системе, а отсюда и видоизменении его внутренней жанровой формы, которая насыщается новыми языковыми средствами. (Заметим, что псалмы написаны и современными композиторами — для различных составов; их авторы — Эшпай, Беринский, Подгайц, Н. Сидельников, С. Трубачев и др.)

Продолжая обзор состояния жанровой системы, обратим внимание на те новаторские тенденции, которые стали развиваться и в других направлениях. Особый интерес в этом отношении имеет жанр *запричастна*, звучащего в определенный момент литургии и имеющего в своей основе различные стихи, закрепленные за всеми днями недели, а также тексты, подходящие к определенным храмовым праздникам. Причастны стали для композиторов Нового направления той сферой духовно-музыкального творчества, где появляются возможности для более свободной композиции, одухотворяемой разнообразным содержанием и настроением.

Этот жанр, хотя и был в поле зрения старых мастеров (Березовский, Бортнянский, Виноградов и др.), получил широкое распространение у композиторов нового поколения Среди них также: Аллеманов, Металлов, Аренский, Лядов, Яичков, Компанейский, Панченко, Черепнин и др., которые написали запричастны на Богородичны и Господские праздники, как и на все дни недели и разные случаи богослужебной практики. Следует, повторим, особо отметить роль Никольского, тяготеющего к «свободной» жанровой композиции, к поиску современных художественных средств, о чем говорят его 23 псалма, концерт-стихира Пасхи.

Кроме того, нельзя не отметить появление и новых *жанровых признаков*, ранее присущих лишь отдельным песнопениям. Тот же А. Никольский, еще при жизни характеризуемый как «образованный музыкант», создал достаточно оригинальное *жанрообразование*, синтезирующие черты «догматика», «запричастного стиха» и

«концерта». Таков его ор. 48, а именно: № 1 «Всемирную славу», № 2 «Како не дивимся», № 3 «В Черемнем мори», № 4 «Царь небесный». Наименование: «догматики-запричастны», данное самим композитором, — отражает это синтезирующее начало, хотя и не полностью. Сама форма представления Большого знаменного роспева — «свободная обработка», его фактурно-тембровая партитура, как и презентация всего музыкального материала, не имеют аналога в предшествующем духовно-музыкальном творчестве. Своеобразие жанра просматривается и в формотворчестве, которое включает и технику cantus firmus'a, и приемы попевочно-строчного развития. (Новаторство Никольского требует, несомненно, особого анализа, который не входит на данном этапе в наши задачи.)

Анализируя состояние жанровой системы в музыке композиторов Нового направления, приходим к выводу об особой роли *циклообразований*. Выполняющие различные художественно-смысловые «задания», они могут образовывать различные типологические группы: 1) те, которые предполагают исполнение в разное время, то есть не в пределах одного богослужения; 2) те, которые ориентированы на цельную службу.

Примеры разновременного циклического ансамбля — многие песнопения Чеснокова: «Задостойники» (ор. 22, всего восемнадцать номеров), «Причастны» (ор. 25, десять номеров) и ряд других opus'ов (прокимны, богородичны-догматики). Сохраняя структурные типы, композитор добивается в них вариантности художественных воплощений, своеобразия стилистики жанровой формы. Задача — найти музыкально-жанровое соответствие различным вербально-каноническим текстам — оказывается для такого художника, как Чесноков, творчески весьма актуальной. Не проявляется ли в этом особенность художественного таланта Чеснокова — дать «цельные по настроению» собрания молитвословий?

Примеры одновременного циклического ансамбля — это группа взаимосвязанных песнопений, подчиняющихся богослужебному последованию (например, «Песнопения на отпевание мирян» (ор. 30), «Пасхальные часы» того же Чеснокова; «Панихида», «Последование благодарственного молебного пения» Яичкова и др.).

Разновременность (в сочетании с одновременностью) заложена и в постовом пении. «Страстная Седмица» Гречанинова — уникаль-

ный в определенных отношениях цикл, в котором при сохранении чинопоследования, канонической текстовой основы и других жанровых признаков, органично проявляется индивидуальное авторское начало композитора. Музыкальный анализ этого замечательного произведения хорового искусства — специальная задача (ею успешно занимается М. П. Рахманова). Мы же отметим — в ракурсе проблемы жанровой формы — лишь следующее:

- создание «жанра-ансамбля» — единого в своей основе и различного в структуре песнопений, — в который входят: тропарь, ексапостиларий, блаженны, стихира, задостойник, псалмовые стихи, а также ряд великопостных песнопений — «Да исправится молитва моя, яко кадило пред Тобою», «Ныне силы небесные», «Вечери Твоея Тайныя», «Да молчит всякая плоть»;
- сочетание синтезированных «принципов конструирования», идущих: а) от славянского роспева и напева (например, киевского — «Се жених грядет», болгарского — «Бог Господь...» и «Благообразный Иосиф...»; б) от современной техники письма — лейтмотивной, «тембризации», нового ощущения формы, etc.

Обратим внимание на склонность Никольского к объединению песнопений в группы по смысловому и функциональному признаку. Песнопения Страстной седмицы (ор. 35), соединяющие по дням такие жанры, как трипеснец, двупеснец, тропарь («Егда славнии ученицы»), «Вечери Твоея тайныя», задостойник, эксапостиларий, стихиру («Тебе одеющагося светом», «непорочны», канон («Волною морскою»), «Воскресни, Боже» и др., дают даже при перечислении самое общее представление о глубине художественно-смысловой задачи, решаемой композитором.

Кроме того, «Песнопения Св. Пасхи» (ор. 37 — переложения обычных роспевов), «Последование Венчания» (ор. 41 — «свободное сочинение»), «Литийные стихиры» (ор. 47 — на киевский роспев) — разве все это не говорит о настойчиво устремленной воле автора к созданию характерных жанровых циклов? Единое настроение, единая манера, единая стилистика — черта художественного облика композитора.

Хотелось бы указать и на другие образцы жанротворчества, осененные особыми душевно-духовными настроениями.

Показателен в этом отношении цикл Чеснокова — «Последование молебного пения Господу Богу, певаемого во время брани противу супостатов, находящих на ны» (М.: Юргенсон, 1916). Этот ор. 46 — особого рода молебное пение, связанное с грозными событиями времени. Композитор, по сути, создает специфическую жанровую форму, соединенную с молитвами «Вечная память» и «Многие лета». Событиями 1914 года вызван и цикл «Во дни брани», ор. 45 (шесть номеров), хоры, которые по отдельности могут быть, вероятно, исполнены как запричастные стихи, а вместе — как хоровой цикл. Талантливый композитор, мастер хоровой звучности и открыватель гармонических красот, Павел Чесноков нашел оригинальную «бифункциональность» жанра, работающего и на службу, и на концерт. (Совершенно замечателен хор «Мати Божия», закрывающий этот оригинальный цикл.)

«Цели и задачи церковной музыки нового направления высокие, — писал М. Лисицын. — Современная церковная музыка... синтетична. Отсюда уже возникает само собою та нравственная цель, которую может она преследовать и которой, думается, может достигать церковная музыка нового направления. Эта цель — единение»[17].

Эволюция, о которой мы пытаемся говорить, проявляется не только в панораме жанровых ориентаций, но и в самом *толковании*, интерпретации жанров. Поэтому проникновение в поэтику жанра, в систему его выразительных средств, обусловленных литургической тематикой, оказывается нашей насущной методологической задачей.

4. *Музыкально-композиционная структура* жанра определяется как сложившейся традицией, так и авторским подходом к ней. В структуре есть моменты устойчивые, что можно заметить при сравнении одножанровых произведений, и есть моменты, допускающие композиторскую «волю». Что имеется в виду? Жанр определяется, во-первых, литургическим текстом и, во-вторых, локацией молитвословия в чинопоследовании. Но при стабильности того и другого, текст может быть по-разному «прочитан», то есть распределен между голосами или подвергнут «дозволенной» повторности, дискретно расчленен или континуально объединен. Кроме того, существуют темповые предписания (например, медленный темп для Херувимской песни), которые всегда соблюдаются, но в этих условиях последняя часть —

«Яко да царя» — может звучать и в более быстром темпе, и с повышенной громкостью (в частности, у Бортнянского, Римского-Корсакова, Ипполитова-Иванова и др.).

Важна также содержательная особенность жанра — создание соответствующего духовного состояния (сравним, например, песнопения Постной и Цветной триодей). Кастальский, заботясь о «выразительном пении стихир» и предписывая определенные гармонические решения, недоумевал по поводу значительных расхождений в звучании. Он писал: «Что же касается до связи между музыкой... и хотя бы общим настроением (например, радостным или скорбным) данного текста стихиры, — то, благодаря одному стереотипному гармоническому сопровождению данного гласа на все случаи, — связь эта часто не только отсутствует, но нередко характер гармонизации прямо противоположен общему настроению текста, так что музыка, вопреки своей природной силе выразительности, в этих случаях убивает силу выражения текста...»[18]. Композитор обязан считаться и с жанровым содержанием, и с жанровой формой. Как композиторы «новой школы церковной музыки» (термин Лисицына) решали эту проблему?

Если попытаться сравнить толкования некоторых «неизменяемых» песнопений Всенощной, то откроется довольно показательная картина. Переложения и сочинения разных авторов будут, естественно, отличаться друг от друга в отношении «свободы» композиции, проявления авторского начала, но в известных пределах жанрового «этикета». Возьмем, например, псалом 1 «Блажен муж» (1-й антифон 1-й кафисмы). Он обладает устойчивой схемой: стих-припев (6 раз) — Слава и ныне + Аллилуиа (3 раза). Этот инвариант слышен в обиходном роспеве, напеве Троице-Сергиевой Лавры, напеве Зосимовой пустыни, напеве Киево-Печерской Лавры. Однако при строгости структуры припев может быть более или менее развит: он «цветист» и певуч, например, в киевском варианте.

Любая композиторская интерпретация сохраняет эту «модель» — как непреложную для музыкального жанра, но насыщает ее «новым дыханием». Чесноков, в частности, беря за основу киевский роспев, в своем известном «Блажен муж» (ор. 27 № 2) создает новый образ повествовательного жанра, нивелирующего традиционную повторность — во имя непрерывного становления (в этом он близок Кастальскому). А Н. Черепнин в «Блажен муж» (ор. 51 № 6), наоборот, близок традиции, хотя и варьирует музыку стихов, оставляя припев неизменным, как в обиходе.

Таким образом, композиторская инициатива проявляется в области формы только отчасти, но зато активизируется в высотно-тембровом и фактурном толковании. Структура крупного музыкального жанра — «Хвалите имя Господне», «Слава в вышних Богу» — всегда зиждется на текстовой основе, которая стилистически индивидуально заполняется мелодико-гармоническим материалом (см., например, полиелей Кастальского № 1, Чеснокова ор. 11 № 5, Иванова-Радкевича; Великое славословие Архангельского, Никольского ор. 26).

В жанрах, представляющих собой более или менее краткое молитвословие — например «Свете тихий, «Ныне отпущаеши», «Богородице Дево», — ощущается большая композиторская инициатива. «Богородице» Рахманинова — замечательный хор, где создается нежный, покойный (ремарки) и благоговейный образ, прописанный в манере строгой музыкальной «графики». От образца — знаменного или обиходного — проглядывает диатонизм, узкий диапазон попевок, церковно-гармонические обороты, привычно-терцовые дублировки. (Возникают ассоциации с иконографией — образами Владимирской и Казанской Божией Матери.)

Н. Н. Черепнин в ор. 51 № 4, наоборот, удивляет не аскетизмом, а царственной гармонией, сочетающей диатонику и хроматику, восхищает пышной фактурой (до 8 голосов), приподнимающей и возвышающей образ. Хотя при этом не исчезают жанровые признаки — например, строчная тексто-музыкальная структура. (Характер западной богородичной иконографии?)

Обратимся теперь к литургии и сравним авторские подходы к 1-му антифону — «Благослови, душе моя, Господа», исполняемому попеременно правым и левым ликами. Объем текста, используемого в этом песнопении, нередко варьируется: так, Чесноков берет 5 строф, Ипполитов-Иванов — 4, Гречанинов соединяет 1-й и 2-й антифоны, сокращая их. Что же здесь имеет относительную устойчивость? Это стиховая структура, подчеркнутая в музыке цезурами, «репризность» — повторение в конце псалма начальной строфы (этого нет у Гречанинова, вследствие двухчастности). Музыкаль-

ное звучание этих песнопений сходно: это не аффектация, а сдержанное возвышенное чувство; не динамика развития, а спокойное пребывание в одном состоянии. Однако достигается результат этот по-разному: Чесноков привлекает колоритную заметно обновленную аккордику, Ипполитов-Иванов — предпочитает традиционные сочетания, Гречанинов — обыгрывает контраст сопоставления диатонических строев (E–H).

Чесноков, переложивший эти произведения для однородного состава, достигает того спокойствия и равновесия тембра, которого требует возвышенный склад начального антифона. Напрашивается вывод об устойчивости «тектонической» основы жанра и подвижности выразительных средств (как плоти поверх скелета). (См. также «Трисвятое» Вик. Калинникова, Н. Черепнина и Гречанинова; Херувимскую песнь Кастальского, Ипполитова-Иванова — в той же тембровой редакции Чеснокова.)

Итак, жанровые структуры проявляют в композиторском творчестве, с одной стороны, известную жесткость, историческую стойкость, а с другой — гибкость и подвижность. Ради идеи «церковности» композиторы не ставят задачи преодоления жанровых рамок в условиях сложившегося прежде жанрового многообразия. Но стиль времени накладывает свой отпечаток на звучание, и песнопения нового времени нетрудно отличить от таковых старого. И хотя в музыкальных молитвословиях сохраняются, как и в иконографии, определенные «жанровые ассоциации» (Г. Вагнер), удерживаются смысловые и эмоциональные ориентации, в церковной музыке развивается то, что можно именовать обновленным «жанровым стилем».

«Внутренняя форма» жанра — это синтез традиционных и нетрадиционных стилистических признаков, объединенных литургическим текстом. Это понятие — внутренняя жанровая форма — представляется нам полезным и методологически целесообразным: оно позволяет видеть диалектику взаимодействия канона и стиля, вековых установлений и конкретных композиторских интерпретаций. В связи с этим небесполезным оказывается двусторонний подход: а) один жанр = разные авторы, б) один жанр = один автор. В отличие от предыдущего раздела главы, сосредоточимся на втором варианте. Поскольку, возвращаясь к эстетическим установкам, нам приходиться иметь дело в основном с «невыговоренной поэтикой», обратимся к музыкальному анализу — «разбору» самого музыкального произведения.

Нельзя сказать, что композиторы начала века обрели новую идею — «приложить перо» к сочинению одножанровых композиций. Достаточно указать на широко известные «задостойники» Турчанинова (переизданные, кстати, в наше время), «Хвалебные песни» («Тебе Бога хвалим» — четырехголосные и двухорные) Бортнянского, его же знаменитые 35 концертов, чтобы убедиться в этом. Однако пути были проложены и в других направлениях: группа стихир Кастальского, причастны Чеснокова и Металлова, Ектении Панченко, «Хвалите Господа с небес» (№№ 1–6) Строкина, догматики Кастальского и Шведова и др.

Художественная ценность перечисленных сочинений неодинакова, но показателен сам факт обращения к *одножанровым* молитвословиям. Художественный спектр выразительных средств, как правило, неоднороден, хотя и стилистически приметен. Автор, погружаясь в глубины текстов Св. Писания, находится в состоянии неослабевающего поиска средств музыкального познания, его смыслового кода. Продолжая линию «один автор = один жанр», обратим внимание на то, что проблема внутренней жанровой формы является, возможно, наиболее существенной для «новейшей музыки». Композиторы, находясь в рамках канона, в условиях чинопоследования, не могли, естественно, допускать свободу, ту художественную свободу, которая нарушала бы сложившийся и отшлифованный порядок. Тем не менее, повторим, это вовсе не исключало творческой инициативы, поиска таких художественных открытий, которые бы с большей силой и глубиной воспроизвели литургическое содержание.

Гипотетически сформулируем мысль: духовно-музыкальные произведения Нового направления не столько расширяют жанровую палитру (она крепко связана каноном!), сколько углубляют содержание каждого жанрового типа и вида. И конкретная индивидуализация поэтики жанра осуществляется нашими талантами не через какой-либо отдельный прием, а через весь комплекс выразительных средств — в их сочетании и взаимодействии.

Так, Кастальский в своих «*Верую*» оказывается первым, кто вводит речитатив, — прием, затем подхваченный и Гречаниновым в том же жанре, Символе веры. Сочетание сольно-речитативного пения с аккомпанементом хора создает не только новую пространственную диспозицию материала, но и выводит на ассоциативную связь с произнесением, исходящим из уст всенародной молитвы. Еще более примечателен выразительно-иллюстративный штрих, решенный путем collage, вплетения на соответствующие слова музыки подобающих песнопений — Рождества Христова, Страстной Седмицы, Св. Пасхи. «В общем эти произведения, — писал рецензент в свое время, — являются выдающимся и весьма ценным вкладом в современную духовно-музыкальную литературу»[19].

Другой пример — обновление жанра стихир по линии увеличения их корпуса, переосмысления их гармонизации в связи с текстом. Стихиры Кастальского: Кириллу и Мефодию (3), Стихиры свв. ап. Петру и Павлу (3), Стихиры Вознесению Господню (3), — написанные на знаменный роспев, снабженные красивой гармонией, они являются образцовыми для своего времени («занимают первое место» — по отзыву современника). Особый подход композитора к «выразительному пению стихир» и характеру их гармонического оформления в связи с условиями текста наглядно представлен в теоретическом труде Кастальского.

Мысль о вариабельности внутренней формы в ситуации «один жанр = один автор» хорошо иллюстрирует цикл Ипполитова-Иванова, состоящий из пяти Херувимских.

В завершение проакцентируем мысль: выяснить особенности внутренней жанровой формы — это значит осуществить *параметрический* подход к духовно-музыкальному произведению, чему будут и посвящены последующие разделы нашей работы. Жанровая система духовно-музыкальных произведений — тема, требующая специального историко-теоретического анализа. Трансформирующаяся, обновляющаяся и в то же время сохраняющая сущность богослужебного пения, она получает свою жизнь и плоть в жанровой форме, обладающей огромным выразительным потенциалом. Это наблюдалось прежде, это есть и теперь...

Примечания

[1] *Вагнер Г. К.* Проблема жанров в древнерусском искусстве. М., 1974. С. 32.
[2] Русская музыкальная газета. 1900. № 18. С. 518–519.
[3] *Компанейский Н.* О стиле церковных песнопений // РМГ. 1901. С. 857.
[4] *Компанейский Н.* Указ. соч. С. 930.
[5] *Чайковский П. И.* Полн. собр. соч. Т. 63. С. 13.
[6] Хоровое и регентское дело. 1910. № 4. С. 61—65.
[7] *Лихачев Д.* Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 55.
[8] *Лосев А.* Вещь и имя // Бытие. Имя. Космос. М., 1993. С. 813.
[9] *Преображенский А.* Словарь русского церковного пения. М., 1896. С. 73.
[10] *Иоанн Кронштадтский.* Мысли о Богослужении православной церкви. Тверь, 1991. С. 23.
[11] *Гоголь Н. В.* Размышления о Божественной Литургии // Духовная проза. М., 1912. С. 326.
[12] *Никольский А.* П. И. Чайковский как духовный композитор // Музыка и жизнь. 1908. № 10–11. (Цит. по: Музыкальная жизнь. 1990. № 9. С. 13.)
[13] *Чесноков П.* Литургия, ор. 42 (Предисловие).
[14] *Лихачев Д.* Развитие русской литературы X–XVII веков. М, 1973. С. 50.
[15] *Матвеев М.* Обзор и перечень всех духовно-музыкальных сочинений для смешанного хора. СПб., 1912. С. 4.
[16] *Каратыгин В. П.* Памяти С. И. Танеева //Муз. совр. 1916. № 18. С. 88.
[17] *Лисицын М.* О новом направлении в русской церковной музыке. М., 1909. С. 23.
[18] *Кастальский А.* Практическое руководство к выразительному пению стихир при помощи различных гармонизаций. М., 1909. С. 3.
[19] *ХРД.* 1909. С. 293.

Глава вторая

Принципы звуковысотной организации

2.1. Гласовая система. *Предварительные замечания. — Проблема гармонизации «гласовых мелодий». — Художественные установки Кастальского: Октоих, стихиры и др. — Гласовое пение в гармонизациях Чеснокова. «Глас-лад» в свободных обработках Никольского.*

2.2. Гармоническая тональность. *Понятие и формы «общеевропейского выражения» в русской церковно-певческой литературе. — Модель тональности и ее индивидуальное проявление в творчестве композиторов (Смоленского, Архангельского, Вик. Калинникова, Н. Черепнина и др.). — О стилистике тонального мышления Чеснокова, Гречанинова. — Диатоника и хроматика в структуре гармонической тональности.*

2.3. Модальная тональность. *Понятие, синтезирующее свойства лада и тональности. — Созидание нового типа звуковысотной организации и ее структуры. — «Один жанр — один напев» — сравнительная характеристика авторских подходов. — Гармонизация знаменных мелодий (Кастальский, Чесноков). — Сопоставление одножанровых обработок песнопений (Чайковский, Чесноков, Рахманинов).*

2.1. Гласовая система

Исследование поэтики музыкального языка композиторов Нового направления — это изучение «рабочих принципов», среди которых *звуковысотность* занимает особое место. Возрождая национальное начало, расчищая песнопения от наслоений времени, музыканты-реставраторы раскрывали прежде всего подлинные слои — интонационно-мелодические краски, затуманенные чуждой гармонизацией.

О наличии в церковном пении своей системы, отличной от западной, писали выдающиеся ученые и музыканты прошлого — создатели трудов по археологии, истории и теории церковного пения. В. Ф. Одоевский — «неутомимый исследователь» и широко образованный человек — считал предметом своих изысканий «законы нашей древней музыкальной техники» (церковной и мирской); А. Ф. Львов — выдающийся музыкант своего времени — внес существенный вклад в изучение ритма, «свободного и несимметричного»; в древнерусской мелодии эти ученые, как и их предшественники Ундольский и Сахаров, заложили основы научного знания о древнерусской музыкальной культуре.

Однако именно прот. Д. В. Разумовскому принадлежит особая роль в изучении русской духовной музыки, считал В. Металлов, и его оценка подтверждена теперь — при реставрации кафедры в Московской консерватории и репринтном издании его исследования. «....Капитальный труд в области церковного пения — "Церковное пение в России" (М., 1867), обнимающий собой и объединяющий все дотоле сделанное в этой области... и открывающий для исследователя много нового, имеющего неоспоримый научный и практический интерес, добытого многолетним неустанным трудом, тщательным собиранием и внимательным исследованием всего, что могло расширить тесный кругозор в области церковного пения и осветить многие его темные стороны, устранить сомнительные положения, обосновать нетвердые и установить, по надобности, новые, более прочные»[1]. Эта характеристика труда Разумовского, составляющего «эпоху в истории православного отечественного церковного пения», не померкла и после столь же фундаментального исследования прот. В. Металлова («Очерк истории православного церковного пения в России». М., 1915).

Немало ценных наблюдений и высказываний, в том числе о высотно-композиционной системе, содержится в трудах Арнольда, Вознесенского, Смоленского, как и в дальнейшем — Аллеманова, Кастальского, Лисицына, Никольского, Компанейского и др. Металлов, завершая свой исторический «Очерк...», пишет: «Таким образом, все условия склоняют к тому, чтобы обратиться к полному, всестороннему теоретическому и практическому, историческому и археологическому изучению строя и характера церковных мелодий, особенно знаменного роспева, как древнейшего и богатейшего по художественным достоинствам, и здесь , если нужно, искать данных для гармонизации этих своеобразных православно-русских мелодий»[2].

Наша непосредственная задача — исследовать гармонизацию «церковных мелодий», а точнее, *гласовых* напевов, в переложениях, принадлежащих перу известных композиторов конца XIX — начала XX века. Проблема гармонизации не только не потеряла своего значения, но и обострилась в «новейшей духовной музыке» (как, впрочем, и в конце века). Открывая пути к созданию национальных музы-

кальных произведений, соответствующих духу «церковности», композиторы искали критерии органичного сочетания старого и нового, прошлого и современного. Они продолжили практику обработки церковных мелодий, ясно осознавая, что только немногое из прошлого наследия, вернее принципов гармонизации, обладает истинной художественной ценностью.

С. В. Смоленский, идеолог Нового направления, в своей «Вступительной лекции», прочитанной в Петербургском университете (1905, октябрь), отмечал: «История русского церковно-певческого искусства указывает на значение и ход развития у нас музыкальных идей либо заимствованных извне, либо созданных дома; своеобразная, так сказать, поющая палеография подтверждает значение этих идей, историю их развития, документально. История вырабатывает понимание нами меры оригинальности нашего искусства как сложного типа, выработавшегося вследствие многих влияний и постоянного внутреннего духовного саморазвития... История указывает нам на скорбный путь борьбы, выдержанной русским искусством; палеография поясняет живучесть своих записей и давнюю редкую систематизированность русского певческого искусства»[3].

Композиторы считали своим долгом сохранить «несомненную народность древне-церковного русского искусства», возродить его «вековую грамматику», а главное — «выбрать из народного искусства все то, что осмыслило бы разумный шаг вперед в современном искусстве» (Смоленский). «Где пробивать брешь?» (Гречанинов) — этот насущный вопрос стал решаться с позиций именно «разумного шага», что хорошо осознавали композиторы: «Многое в церковном пении нуждается в пересмотре и переоценке», — писал в свое время (1911 г.) Никольский. И проблема гармонизации в этой ситуации оказалась более чем своевременной.

Жанровое разделение песнопений на «изменяемые» и «неизменяемые», установленное канонически, требовало распределения композиторского внимания между тем и другим. Однако «уклонение», согласно Никольскому, от особенно значимых в службе песнопений (например канонов, стихир, тропарей, кондаков и др.) — привело к «почти полному отсутствию переложений» в этой области.

Древнее осмогласное пение, по признанию многих знатоков его, было искажено приемами гармонизации. Западная теория, прилагаемая к восточной мелодии, формировала некий «синтез», в котором исчезало, будучи подавленным противоречием двух систем, своеобразие древнего пения. Известно, что А. Львов, столь серьезно относившийся к ритмике, не придавал такого же значения звуковысотности песнопений. С одной стороны, композитор подчеркивал, что «основанием их служит *диатоническая система* древних церковных или средневековых тонов», а с другой — он утверждал, что с появлением гармонии «нового времени и новой музыкальной системы» диатоническая система исчезла и «заменилась системою тонов», основанной на западной музыкальной науке[4]. Отсюда становится ясным, почему в своих переложениях — «Октоих нотного пения», «Ирмологий (знаменного роспева)», «Ирмосы воскресные (греческого роспева)» и др. — Львов , соблюдая «неправильный ритм», гармонизовал мелодии на западный манер. Так поступали многие и впоследствии, оставляя противоречие неразрешенным. Однако не следует забывать и поисков иных подходов, которые предпринимали такие композиторы, как Потулов, Д. Соловьев, Чайковский, Римский-Корсаков (о чем мы писали в свое время: Гуляницкая Н. Русское «гармоническое пение» (XIX век)[5].

Осмогласное пение стало предметом самого пристального внимания в начале XX века — в творчестве Кастальского, Чеснокова, Никольского, Панченко. (Заметим, что в это время в данном жанре работали также: Аллеманов, Бирюков, Драгомиров, Зиновьев, Компанейский, Яичков, Шведов и др.). Каждый из них пытался найти свой подход — при общем бережном отношении к «церковной мелодии», при ясном осознании, что «форма и дух» решает все, как говорил Никольский. Не имея возможности осуществить персональный анализ и продемонстрировать «стильность» на многих образцах творчества, обратимся к анализу творческой манеры «родоначальника целого направления».

1. Перу Кастальского принадлежит немалое количество молитвословий Октоиха, как-то: «Господи воззвах» (киевского и знаменного роспева); догматики (знаменного роспева); ирмосы — воскресные и на другие праздники. Надо сказать, что только теперь стало возможным собрать и объединить в Октоих «гласовое пение» Кастальского. Рассредоточенные по многим источникам, — издание Юргенсона (79 №№), брошюра «Практическое руководство к выразительному пению стихир» (М., 1909), Обиход церковного пения Синодаль-

ного хора (1915), Синодальная нотная библиотека, в которой хранятся рукописные нотные сборники (150 экз.), — они не были предметом специального анализа, то есть не были изучены в плане гармонизации древних роспевов, «реставратором» которых являлся Кастальский. (Совсем недавно вышедший в Троице-Сергиевой Лавре, 1997, Октоих Кастальского составлен Михаилом Фортунато, работающим и живущим в Англии.)

«Кастальский дал убедительные образцы гармониации стихир, тропарей, ирмосов, в которых было счастливо найдено стилевое соответствие многоголосной фактуры древним унисонным роспевам, — пишет Фортунато. — ... В своих гармонизациях он выявил чувства, порожденные не случайной эмоцией или эстетическим переживанием, а содержанием, смыслом слов молитвы. В этом его глубокая церковность»[6].

Итак, какова стилистика *Октоиха* Кастальского? Каковы отличительные признаки гармонизаций древних роспевов?

Гласовая мелодия (термин композитора), служащая основой переложений, интонационно неоднородна, что определяется принадлежностью к разным периодам в развитии духовно-музыкальной культуры. Знаменный роспев — как наиболее древний и своеобразный — пользуется особым вниманием композитора. Не скрывая многотрудности процесса гармонизации, композитор писал: «...знаменные мелодии ужасно не любят, когда их начинают обрабатывать, и всячески изворачиваются, не даются в руки, капризничают, как дети, которых собираются мыть, — только что вслух не кричат»[7]. Тем не менее, музыканту удалось не только подчинить мелодии своей художественной воле, но и найти, как он говорит, «новые приемы» в интерпретации многоголосия.

Особой заботой композитора, как и многих представителей «нового течения», был *стиль* обработки, то есть сохранение в хоровом звучании духа гласовых мелодий и распространение его на весь звуковой образ молитвословия. «Наши самобытные церковные напевы, — писал Кастальский, — в хоровом изложении только обезличены; послушайте, как они стильны в унисонах старообрядцев и как они бледнеют в учебно-шаблонном четырехголосии наших классиков, которыми мы хвастаемся чуть не сто лет: умилительно, но ... фальшиво»[8]. Однако избежать этой «фальшивости» в многоголосии

оказалось не просто, особенно в обработке таких гласовых мелодий, которые принадлежат к жанрам «догматиков» и «воззвахов».

Кроме древнего знаменного роспева, композитор привлекал и целый ряд «позднейших» роспевов — киевский, сербский, болгарский, греческий, — извлекая из мелодий характерную для них «стильность». По сей день любовию народа пользуются монастырские напевы, обработанные Кастальским, — например, старосимоновский, софрониевский, ипатьевский, владимирский, Глинской пустыни и др. Но особо следует упомянуть об интересе композитора к напеву Московского Успенского Собора Кремля, переложения которого исполнялись и «апробировались» — прямо из под пера — в стенах этого древнего храма.

Возвращаясь к указанному Октоиху, важно, прежде всего, обратить внимание на принципы работы с первоисточником — церковной мелодией. Озвученная тембрами разных голосов, будучи помещенной в разные партии, она производила впечатление необычности и новизны — вплоть до неузнаваемости, по словам композитора. Техника передачи «обиходной мелодии» из голоса в голос — блестящая находка Кастальского, имеющая впоследствии успех у Чеснокова, Никольского, Кедрова-сына и др. «Новая хоровая звучность», поглощающая звуковысотную, тембровую и фактурную организацию, — несомненный художественный результат поисков композитора.

Итак, гласовая мелодия есть источник всего *темброинтонирования*, и подход к гармонизации зависит от самого напева — его природы, жанра и функции. Перед музыкантом стояла непростая задача противостоять тому, что он называл «валянием» наспех, церковной «шаблонностью», «гармонизацией доброго немца». Композитор мыслит процесс обработки древних напевов как состоящий из ряда взаимосвязанных фаз: передача содержания — «молитвенного настроения»; осознание структуры целого, исходящее из природы вербально-музыкального текста; организация музыкальной ткани, то есть создание фактурно-фонического образа произведения. Рассмотрим гласовое многоголосие на конкретных образцах.

В Октоих Катальского входят различные жанры, а именно: «Господи воззвах» (киевского и знаменного роспевов), догматики (знаменный роспев), ирмосы (воскресные восьми гласов, общие Богородице — глас 4, «Воду прошед» — глас 8) и др. Стремясь к фактурной вариант-

ности, определяемой художественными и практически-исполнительскими задачами, композитор создает фактурно-тембровую палитру красок. Принципиальный противник «шаблонной гармонизации» и хоральной «квартетности», утвердившихся на русской почве, он ищет разнообразные решения — в соответствии со своим убеждением: «... считаю гласовые напевы (конечно, по возможности выправленные) наиболее характерными в нашей церковной музыке»[9].

Композитор создает гибкую систему многоголосия, в которой двух-, трех-, и четырехголосие варьируются и в зависимости от типа роспева, и в ориентации на реальный состав. (С особой осторожностью он вводит унисоны — в определенные смысло-эмоциональные моменты песнопения.) Кастальский на практике реализует свой эстетико-теоретический тезис: «По-моему, прежде всего надо отрешиться от сплошного четырехголосия, от шаблона, ибо оригинальная музыкальная мысль должна быть выражена неординарно...» (Там же).

Особую тембро-фактурную избирательность и изобретательность Кастальский являет при гармонизации *догматиков* (знаменного роспева 8 гласов). Создавая уникальный звуковой образ, композитор постоянно заботится о соответствии многоголосия смысловому содержанию. То допускается облегченный вариант путем перехода от четырех к трехголосию (поется, — «выпустив альтовую партию»), то добавляются удвоения и «исправления некоторых последований» и др. Так естественно и непринужденно формируется подвижный звукообраз, стилистически характерный именно для манеры письма этого музыканта. Ко всему надо присоединить и непревзойденные по красоте и оригинальности двухголосные знаменные догматики, полифоническое искусство которых требует специального пристального анализа.

Забота Кастальского о тонкостях звучания гласового пения не случайна и вполне оправданна. «Не касаясь музыкальной безграмотности и шаблонности гармонического сопровождения гласовых мелодий, распределение грамматических, логических и декламационных ударений и остановок в тексте в связи с напевом — часто полно неправильностей... Что касается до связи между музыкой (в данном случае гармоническим сопровождением обиходных напевов) и хотя бы общим настроением (например, радостным или скорбным) ... то благодаря одному стереотипному гармоническому сопровождению данного гласа на все случаи, — связь эта часто не только отсутствует, но нередко характер гармонизации прямо противоположен общему настроению текста, так что музыка, вопреки своей природной силе выразительности, в этих случаях убивает силу выражения текста...» (Там же, с. 3).

Звуковысотная организация Октоиха не есть абстрактная система согласования тонов, мелодии и гармонии, напева и его полифонической обработки; она живо познается в конкретном музыкальном воплощении — в том числе и в размещении «коренной» мелодии в хоровой партитуре. Кастальский, подчеркнем, — изобретатель мелодического «темброрельефа», то есть распределения напева по различным голосам в зависимости от текста и музыкальных обстоятельств. Это было, заметим, весьма необычно для того времени!

Если в «воззвахах» киевского роспева композитор предпочитал линейное однонаправленное движение мелодии, то в знаменных — он явно избегал этого. В каждом из восьми гласов знаменных «воззвахов» (четырехголосных) гласовая мелодия, перемещаясь в разные регистры, образует *тембро-мелодическую кривую.* При этом координация плотности гармонической ткани, гибкая смена ее «состояний» создает живое музыкальное дыхание фактуры. В догматиках оригинальная техника темброинтонирования получает еще более изысканный характер, хотя нельзя не заметить и общих черт — постоянной смены красок, колористической «подсветки» мелодии гласа.

Предлагая различные версии многоголосия в пределах одного и того же жанра, Кастальский демонстрирует мастерское владение мелодико-гармонической фактурой, а в итоге — техникой распределения плотности в сонорном пространстве.

Особое внимание композитор отводит *унисонам.* Издревле, как известно, пение было унисонным и антифонным и называлось оно отцами церкви *мелодией.* Св. Иоанн Златоуст подчеркивает, что «Дух, соединяя голоса каждого в отдельности, из всех устрояет *одну мелодию*»; св. Игнатий Богоносец писал о том, что хорошее олицетворение согласной и стройной любви — «петь единомысленно, единым гласом»[10]. В этом мелодическом образе церковного песнопения — стремление к первоосновам, возрождению древнего обычая, господствовавшего в церкви семь веков. Однако Кастальский мыслит ладовый фонизм шире — в сочетании *мелодического и «симфонического» начал.*

Композитор рекомендует включать унисоны лишь в особых ситуациях — в запевах догматиков, в моменты усиления звучания в

связи со смыслом текста. В работе «Практическое руководство к выразительному пению стихир» даны конкретные рекомендации для пения по «образцам». Советы типа: «контрасты гармонии и унисона», «минор с применением унисона и двухголосия»; спеть унисоном на слова «солнце помрачашеся и земли основание сотрясахуся»; уместны частые унисоны и двухголосные сочетания со слов «сей есть Сын» — указывают на художественную силу этого сурового звучания, на его особую смысловую роль. Однако композитор предлагает «основательно и к месту» пользоваться унисонами и двухголосием, наблюдая за тем, чтобы «эти экстренные приемы не пестрили общего настроения текста»[11].

Итак, Октоих Катальского демонстрирует высокие художественные методы, исходящие из духовных и эстетических представлений о задачах жанра. Теоретически и практически решая проблему обработки древнего образца, композитор тесно увязывает все «рабочие принципы» — поэтику жанра и все его составляющие. И если князь В. Ф. Одоевский видел верность архетипу в создании аскетической фактуры «нота-против-ноты», то А. Кастальский, не отказываясь от этого приема, подвигает себя на поиск живого, вдохновенного многоголосия, отражающего молитвенное звукосозерцание. Мы попытались показать, что гласовая система в восприятии Кастальского — это подвижная интонационная среда, допускающая повторность и вариантность гармонического воплощения. Берясь за переложение «изменяемых» песнопений, композитор, по-видимому, имел перед собой двунаправленную задачу: с одной стороны, сохранить дух древности, воплощенный в мелодии, а с другой — создать стиль гармонизации и наиболее подходящий самой мелодии, и отражающий современное ее слышание.

Какова *стилистика* гармонизаций Кастальского? Каковы особенности его гармонического слышания?

Композитор пытается, по-видимому, воспроизвести структуру тональной системы одноголосия в многоголосии. *Диатоническая система* гласовой гармонии Кастальского — уникальный образец «отеческого контрапункта». Наполненное не статикой подобий, а динамикой вариантов, это звучащее пространство резонирует, откликается на все попевки, гласово-мелодические обороты. При этом

композитор не отказывается от терцовости — горизонтальной (дублировки в терцию и сексту) и вертикальной (терцовые аккорды — трезвучия с обращениями и лишь иногда септаккорды). В гласовой диатонической среде горизонталь и вертикаль мыслятся как некий однородный звукообраз, и гармония, не искажая напева, не подчиняя его своей власти, раскрывает его художественный потенциал, разносторонне выявляет его внутренние ресурсы.

Придавая существенное значение диатонике, композитор не отказывается от понятий *мажор и минор*, которые он толкует скорее в соответствии с определенным настроением песнопения, чем его ладовой структурой. (Заметим, что иногда применяются и такие понятия, как «смешанный» лад, содержащий мажор + минор, или «более минорный» лад.)

На вопрос, применяет ли Кастальский «церковную гамму», использует ли он ее 12 тонов или ограничивается привычной 7-тоновостью, можно ответить следующее. В одних случаях оказывается достаточным фонизма, предуказанного мелодией (например, стихиры на «Господи воззвах» киевского роспева, ирмосы воскресные и ирмосы Богородице); в других — требуется расширение ладового пространства. Особый интерес в этом отношении вызывают знаменные догматики: введение в многоголосие диезов и бемолей современный слух может расценить как «модальную альтерацию», однако коренится этот феномен в церковной гамме. Например: в двухголосные догматики 1-го гласа (при двух бемолях при ключе) добавляется третий — бемоль, а в догматики 8-го гласа (при трех диезах при ключе) — соль-бекар. Это создает стилистическое своеобразие: особый дух старины овевает ладовое пространство, созданное для обрамления древней мелодии.

В догматиках знаменного роспева (в четырехголосном изложении) сонорный потенциал выявлен еще активнее. Так, глас 1 (два бемоля при ключе + ля-бемоль), озвучен изысканными созвучиями и гармоническим оборотами, например I-V-I-V6-IV-VII-V-I в конечной попевке. Глас 4 — более интенсивно «прорабатывает» церковную гамму и вмещает в партитуру «раздвоенные» ступени (си-бекар + си-бемоль = ля-бекар + ля-бемоль в транспозиции). Сходная картина наблюдается и в гласе 6, в котором появление «модальной альтерации» явно связано с тем, что можно было бы

охарактеризовать как гласово-ладовую драматургию. Это явление дает о себе знать в гармонии 7-го и 8-го гласов; в последнем (строки 16–19) образуются весьма оригинальные гармонические обороты, завершающие музыкальный текст догматика.

Что касается хроматизма, то Кастальский, принципиально работая в условиях диатонической среды, редко допускает единичные вводные тоны. Если в гармонизации «Господи воззвах» со стихирами («употребительных» роспевов), как и различных ирмосов, композитор почти полностью избегает «диезов» и «бемолей», ограничиваясь сплошной диатоникой, то в обработках знаменных догматиков (четырехголосных), знаменных «воззвахов» он к ним прибегает, создавая более напряженное звучание и некое подобие гармонического развития.

Далее, важно обратить внимание на то, что в Октоихе Кастальского горизонталь и вертикаль суть не четко раздельные понятия, и гармония складывается как совокупный результат взаимодействия того и другого — как *звуковысотная синфония*. Однако в стихирах и ирмосах вертикаль ясно ощутима как аккорд, хотя и несколько сглажена голосоведением, чего нельзя сказать о догматиках.

Таким образом, *гласовая мелодие-гармония*, если можно ввести такой термин, образуется путем трансплантации мелодического материала песнопения в другие голоса. Это достигается разными средствами — перемещением самого коренного напева, дублировкой его попевок (в унисон, терцию и сексту), имитацией, инверсией, даже ракоходом и другими приемами полифонического оформления (см. знаменные: «Господи воззвах», глас 3; догматики всех гласов). При этом режиссирующая роль аккордов вовсе не исчезает и ощущается как бы в глубинной структуре песнопения.

Каков же эффект? Мелодия древнего роспева отсвечивает всеми гранями в сонорном пространстве догматического песнопения, каждый раз — в зависимости от структуры гласа — приобретая новый тип звучания. Этому строгому многоцветию способствует *тембр* и *ритм*: первый создает *син*-фонию голосов, звучащих в разных регистрах — то удвоенных, то обособленных; второй — сочетает *син*-хронное и асинхронное дыхание ритма. Музыка эта поистине уникальна по своему стилистическому своеобразию, по технике гласовой композиции.

«Ведь у нас неисчерпаемый кладезь самобытных церковных мелодий; к ним нельзя применять обычных казенных формул и любых гармонических последований», — писал композитор, достигший результата, о котором помышлял[12].

Кастальский решает в своем Октоихе не только вертикально-горизонтальный аспект звуковысотной ткани, но и проблему *гармонического последования*. Отрешаясь от традиционной функциональности, композитор вынужден — в связи со сменой гласов — каждый раз заново определять гармоническую перспективу. Выскажем предположение, что «синтагматика» гласовой гармонии определяется не привычной структурой, регулируемой TSDT-связями, а согласованием высотного параметра со *строчной формой*, режиссирующей аккордово-мелодический поток. Композитор, как известно, придавал существенное значение чередованию строк и их роли в произведении: «вступительная строка», «заключительная строка», «порядок строк» — эти термины встречаются в авторских анализах стихир. И это не все: важен порядок и «характер» этих мелодических строк — сходство или различие, самостоятельность или зависимость.

Понятие «последовательность» аккордов, на наш взгляд, как и их функция по отношению к «центру», в условиях гласово-ладовой системы не актуально. Более того, придавая первенствующее значение тексту, Кастальский определяет и тип гармонии, исходя именно из него. Единицей становится не *аккорд* (он не всегда есть!), а *строка* — ее смысловой и музыкальный код. Если принять это допущение, то можно понять расстановку ладо-гармонических наклонений, ориентацию на «остановки», «главные ударения». Что происходит в «Господи воззвах» киевского роспева? По сравнению с традиционной гармонизацией, основанной на TSDT-формуле, обработка Кастальского содержит:

- вариабельность устоев/неустоев, то есть либо децентрализация с рассредоточением тоникальности, либо частичное сохранение последней с элементами переменности;
- зависимость гармонического оформления от повторности/неповторности мелодических строк, содержание, вернее, «схема чередования» которых предварительно анализируется;
- каденционность в заключительной строке, которая может быть и сходной и самостоятельной по характеру.

В итоге, многоголосная стихира — раскрытие потенциала лада, то есть совокупность аккордики в нестандартной, своеобразной последовательности (например: глас 6 — d–g–e–a–h, глас 4 — h–e–a–h, глас 2 — g–e–a–c–d).

Работая над гармонизацией *гласовой мелодии,* Кастальский высказал ряд соображений, которые можно систематизировать и представить в обобщенном образе *гласовой гармонии.* В основе его нового подхода — сопротивление «музыкальной банальности и шаблонности гармонического сопровождения гласовых мелодий». В поисках связи между музыкой и текстом композитор отвергает «гармонический стереотип» и находит неординарные решения. «Необычная гармонизация» напевов, таким образом, — это построение многоголосия в соответствии с «настроением текста». Категория «настроения» практически совмещается со строго продуманным применением того или иного гармонического сопровождения.

Не изменяя коренной мелодии, то есть присущей ей ладовости (= гласу), композитор советует варьировать средства. С одной стороны, определяется наклонение — «мажор» (например, хвалитная стихира на Пятидесятницу — «Видехом свет истинный», «В вертеп вселися еси, Христе Боже» — стихира Рождеству Христову и др.), а с другой — «минор» (например, «Иуда беззаконный» — стихира Великого Четвертка, «Вся тварь изменяшеся страхом», «Тебе одеющегося светом, яко ризою» — стихиры того же дня).

Таким образом, Кастальский практически классифицирует материал (в частности, гласовые стихиры) на «мажорный» и «минорный», хотя глас как таковой не есть подобие такого рода системы. «Вся мажорная гармония» это, например, стихира 1-го гласа «Поем Твою, Христе, спасательную страсть», где композитор, учитывая торжественное и радостное настроение праздника, озвучивает фактуру только мажорными трезвучиями. И, напротив, — указание «весь минорный» — глас 6: «О како, беззаконное сонмище», стихира в Великий Пяток, — предписывает избегать даже привычных гласовых оборотов с до-диезом в ре миноре, заменяя все натуральной гармонией с фа-бекаром и си-бемолем).

Композитор, обобщая приемы «необычной гармонизации» стихир, предлагает распространить этот *метод* на различные песнопения церковного года. Все это демонстрирует глубокое проникновение и в «гласовую мелодию», и в «гласовую гармонию».

Итак, Кастальский — «разработчик» гласа, и особенно в части его многоголосной интерпретации, — строя систему гласовой гармонии (в жанрах стихир, догматиков, ирмосов), осуществил в итоге *многоуровневый подход.* Жанр церковного песнопения, связанный с его богослужебным предназначением; форма, определяемая роспевом и его гласом; строчное деление, регулирующее тематизм и структуру; гармонизация, объединяющая традиционное и новаторское в системе гласового многоголосия; фактура и тембр, специфически претворяющие жанрово-смысловые «задания», — все эти художественные и конструктивные принципы легли в основу поэтики его музыкальной композиции, поэтики, реализующей «русскую идею» в музыкальном творчестве.

2. Наши представления о *гласовом пении,* вернее, особом типе тональной системы, сложившейся в обработках композиторов Нового направления, будут неполными вне анализа других подходов — особенно П. Чеснокова, А. Никольского, Панченко, Гречанинова и других менее известных композиторов, включая Лисицына, Металлова, Яичкова, Аллеманова, иеромонаха Нафанаила.

Работа Павла Чеснокова в области гласовой системы была сразу же замечена и высоко оценена. Будучи представителем «новой школы церковной музыки» (Лисицин), Чесноков не мог пройти мимо осмогласия как существенной части жанровой системы древнерусского богослужебного пения. «Господи воззвах», «Да исправится молитва моя» и стихира с запевом на 8 гласов (киев. росп.) — ор. 17; «Богородичны-догматики на 8 гласов (знаменного росп.) — ор. 18; «Бог Господь» и тропари воскресные на 8 гласов — ор. 19; Прокимны вечерни на 8 гласов (большого знаменного роспева) — ор. 20, №1; Прокимны утрени на 8 гласов (большого знаменного роспева) — ор. 20, № 2; «Всякое дыхание» на 8 гласов (большого знаменного роспева) — ор. 20, № 3; «Свят Господь» на 8 гласов (большого знаменного роспева) — ор. 20, № 4; Прокимны Литургии на 8 гласов (большого знаменного роспева) — ор. 20, № 5 — все эти осмогласные песнопения, являющиеся обработками древнейшего роспева, вносят существенный вклад в развитие духовной музыки.

Обратимся к анализу конкретных образцов — с целью установить характерные черты гласового многоголосия, а отсюда и стилистики музыкального языка Чеснокова в условиях этого жанра.

Тропари воскресные 8 гласов (ор. 19), исполняемые на Всенощном бдении, основаны на т. н. употребительном напеве (в этом можно убедиться по «Православному богослужебному сборнику»: М., 1991). Чесноков соблюдает канонические установления: верность мелодии, строчному делению, последованию компонентов формы. Однако все это не мешает композитору дать свое толкование. Поэтическая лексика песнопений «Бог Господь» с тропарями складывается из ряда составляющих, которые имеют существенное значение в композиции Чеснокова. Неукоснительно следуя тексту, правилу повторности строк, как и мелодии гласа, композитор создает произведение, отличающееся своеобразной стилистикой, не противоречащей, а дополняющей и обогащающей канон.

Сравнение с обиходным вариантом выявляет: а) полное совпадение со строчной формой; сохранение мелодии (с некоторыми поправками на конечные тоны, растворяющиеся в гармонии). Однако во всем остальном — это авторская художественная инициатива, пределы которой мы и попытаемся описать. Восприятие фиксирует тонкое и подвижное взаимодействие слов молитвы и музыкального фонизма песнопения — в отличие от монотонной «абстрактности» и даже механичности обиходного варианта. Это касается и целостного звуковысотного оформления, сочетающего инвариант-вариант, строгую диатонику и легкий хроматизм (глас 8); это распространяется и на технику тембризации, позволяющую передавать мотив в разные голоса, допускать удвоения etc.; это, наконец, проявляется в пространственном эффекте как внутри запева, так и на грани запева и тропаря.

Но особого внимания требует высотный параметр в гласовых произведениях Чеснокова, своеобразно сочетающий древнюю ладовость с элементами тональности. Дублировки (октавные) и «вторы», резонируя в фактуре гласового пения, создают специфическую среду, где фонизм звукоряда, а не аккорда, задает тон всей гармонизации. Как и Кастальский, Чесноков расширяет звуковую область за счет привлечения диатоники, дополняющей напев. Яркий эффект, заметим, возникает в 1-м гласе: образуется двухуровневая фактура — пентахорд диатонический от *до* (*до, ре, ми, фа, соль*) сочетается со сходным же пентахордом, но в инверсии (*до, си-бемоль, ля-бемоль, соль, фа*), а далее оба звукоряда октавно удваиваются и возникает звучание, близкое полиладовости.

Это не единственный случай расширения: в гласе 3 звучит древняя церковная гамма, си-бекар и си-бемоль которой используются в многоголосии. Кроме того, техника тоникализации — *ля, до, ля* — создает оттенок звучания старинных ладов (здесь — миксолидийского и фригийского). В гласах 6 и 7 образуется 7-ступенный натуральный минор, подчеркнуто снимающий вводный тон, входящий в обиходную гармонизацию, чего не скажешь о гласе 8 (в до мажор включены звуки си-бемоль и си, а также фа-диез, до-диез, соль-диез как вводные тоны).

Проблема *гармонического последования* решается Чесноковым в зависимости от конкретных условий гласа — задач выразительного пения молитвословия. *Последование аккордов регулируется строкой как единицей формы, связанной с попевочной структурой.* Стремясь к мелодико-гармоническому единству, композитор находит художественно убедительную альтернативу T–S–D–T — формуле, наводнившей обиход. (Однако 4-й, 6-й, 8-й гласы одержат «европеизмы» — без ущерба музыкальному звучанию.)

Стилистика гармонизаций Чеснокова примечательна приемами сочетания характерной ладовости и конвенциональной тональности. В анализируемом произведении созданию органичного единства, снимающего какие бы то ни было противоречия, способствуют избираемые средства: в гласе 1 — органный пункт тоники, полные и автентические кадансы; в гласе 2 — «исон» (= доминантовой педали), заметно стабилизированный; в гласе 3, наполненном переменностью, на первый план выдвигается тоника, поддержанная верхней и нижней медиантой. Так, не избегая тоникализации, композитор не отказывается от традиционной переменности устоев в условиях отдельных строк.

Кроме отмеченных приемов, в ладотональную структуру Чесноков вводит своеобразные *гармонические обороты*, например: V-II-V-I; V7-II-V-III-V-I-VI, etc. (картина гласа 5). И еще. В традиционной практике господствует гармоническая повторность, приводящая к снижению выразительности пения. В обработках Чеснокова эта монотония органично избегается благодаря вариантности и — в итоге — мастерству гармонизации, основанному не на стереотипе и шаблоне, а на художественном открытии в духе поставленной цели.

3. Продолжая тему *гласовой гармонии* как гармонии, продуцированной *гласовой мелодией*, обратимся к переложениям А. В. Никольского, обладающих своеобразием стилистики, идиолекта гармонического языка. В отличие от Чеснокова, опыт Никольского определяется не только композиторским, но и музыкально-теоретическим творчеством. Не случайно М. Лисицын отмечает: «Современный композитор. Сочинения его — творения образованного музыканта, требуют больших хоров, хорошо грамотных певцов и тонкого художественного исполнения»[13].

Его взгляд на церковно-певческую культуру нашел отражение в ряде трудов, например: «Краткий очерк истории церковного пения в период I–X веков» («Хоровое и регентское дело». 1915–16 гг.), «Формы русского церковного пения» (Там же. 1915–16) и др. работы, еще хранящиеся в архиве его сына, Л. А. Никольского.

Теоретические высказывания Никольского — ценнейший материал для тех, кто, не полагаясь лишь на свои субъективные представления, стремится проникнуть в смысл музыкальных событий и дать им соответствующее объяснение. «Само понятие гласа, — писал Никольский, — относится к звукоряду с известным и различным для каждого гласа расположением тонов и полутонов, причем мелодии, не покидая своего лада, могут расширяться в своих звуковых пределах не только до объема октав, но и даже с добавлением к ней квинты, а равно и ограничиваться объемом 4-5-6- ступеней»[14].

«Глас-лад» как интонационная основа, содержащая господствующие и конечные тоны; тоника лада как *«основной звук»*, являющийся приметой гласовой мелодии; *исон*, удерживаемый в качестве главного тона, — все эти понятия, вводимые композитором, создают необходимые установки для музыкального анализа обработок древних мелодий. Кроме того, Никольский, наследуя ряд теоретических представлений русской певческой практики, констатирует: «...создается понятие о гласе как мелодии, служащей трафаретом для распевания всех текстов, к данному гласу относящихся»[15]. («Глас как мелодия» — это понятие, выделенное композитором, оказалось не только характерным для его времени, но и, более того, весьма актуальным для нашего времени!)

Без преувеличения уникальными являются Догматики-Запричастны большого знаменного роспева (ор. 48), обработку которых Никольский поименовал как «свободную». Облачая первозданный «лик» мелодии в золото богатой и роскошной гармонии, композитор создает, по сути, новый жанровый тип, близкий к «классическому» концерту. Стилистически неповторимый по средствам оформления, каждый из четырех догматиков (1-го, 4-го, 3-го, 8-го гласов) — это отдельное произведение, наделенное специфической красотой и художественной выразительностью. Однако запричастны объединяет нечто общее, а именно: тотальный диатонизм сонорного пространства, включающего элементы старинной церковной гаммы и тональности; детерминированность попевочного материала тем, что композитор поименовал как cantus firmus, имея в виду мелодию древнего коренного напева; мобильность фактуры, неоднократно меняющей плотность на протяжении пьесы; «тембризация» (термин Никольского) как хоровая инструментовка основной мелодии.

Гласовая гармония, сложившаяся в переложениях Никольского, впитала как общемузыкальные приемы, так и все то, что касается древнерусского пения. «Закон осмогласия»: 1) определенная область звукоряда, 2) гласовые попевки, 3) форма гласа как количество и чередование строк — эти принципы нашли отражение в закономерностях гармонической системы. «Форма каждого гласа, — утверждает Никольский, — полна, несомненно, изящества, красоты и гармонии частей».

В этом убеждаешься, проанализировав Догматики ор. 48 — произведения, которые, несомненно, выявляют «достоинство русского церковного пения как искусства».

Догматик 8-го гласа «Царь небесный» — это строчная форма (21 строка), в которой семь строк являются достаточно самостоятельными, а остальные — так или иначе сходными между собой. Гармония этого развернутого песнопения как бы «настроена» на *ре* минор, что не противоречит строчным «остановкам» и звучанию характерного интервала, то есть уменьшенной октавы, в ладовом звукоряде. Однако сходство/различие мелодико-тематического материала непосредственно не проецируется на гармонию; более того, придавая существенную роль фактуре, композитор постоянно варьирует ее вертикально-горизонтальный аспект. Сонорное пространство-время тесно сопряжено со смыслом текста и его становлением, результатом чего является красочная и динамичная драматур-

гия гармоний и тембров — в их изоляции и сочетаниях, колебании звуковых сгущений и разряжений.

Догматик 1-го гласа «Всемирную славу» содержит 20 строк, 9 из которых самостоятельны, а большая часть попевок — ассоциируется с ними. Песнопение, согласно авторским примечаниям, тектонически трехчастно: А (с 1 по 6), Б (с 7 по 16) , В (с 17 по 20), что связано с формой знаменной мелодии, поддержанной попевками в других голосах. Никольский применяет здесь, как и в других догматиках, технику тембрового варьирования, дающую возможность менять окраску звучания cantus firmus'a. В партитуре то выделяются тембры отдельных партий (например, сопрано — 1-2-4-5-6-8-14-17-18 строки; альты — 3-9-10-11 строки; тенора — 12-13-16 и др. строки), то они сливаются и смешиваются (например, сопрано + тенор, в 19-20 строках). Эта тембровая модуляция согласуется с формой песнопения: ритм тембровых смен разнообразится и учащается в середине, будучи более однородным и умеренным в начальных и конечных попевках.

Звуковысотная система зиждется на специфическом 12-тоновом звукоряде, порождающем своеобразную диатоническую гармонию. В ней нет места «европеизмам» типа TSDT, их вытесняют русские кадансы, оригинальные аккордосочетания. Схема устоев — [a–e–d–g–g–] [c–a–d–c–g–a–a–g] [e–c–g–] — демонстрирует участие всех ступеней в крупном плане структуры, без явной централизации гармонической системы.

В других двух догматиках — «Како не дивимся» (№ 2) и «В Чермнем мори» (№ 3) — прослеживаются те же принципы «свободной обработки» (термин Никольского), а именно:

• знаменная мелодия как «основная мелодия» уподобляется cantus firmus'y (обозначается в партитуре символом — C. f.), который будучи помещенным в разных партиях (сопрано, альты, тенора и басы), получает различную тембровую окраску — единичную или «микстовую»;

• гласовая гармония вполне соответствует ладовости избранного гласа, который детерминирует весь горизонтально-вертикальный аспект фактуры (3-й глас звучит в «соль мажоре», в котором сосуществуют *фа-диез* и *фа-бекар*, — в мелодических и гармонических последованиях; 5-й глас, наряду с *си* иногда включает и *си-бемоль*, но «настройка» на *до* выражена неоднозначно, переменно);

• многоголосие организуется по мелодико-гармоническому принципу: попевочный материал извлекается из «основной мелодии», а линеарно подвижная аккордика не теряет терцовости и басофундаментальных опор; динамизм фактуры — в смене плотности, чередовании сольных и quasi-сольных эпизодов с tutti-звучаниями;

• «тембризация» — активный фактор озвучивания мелодии и гармонии — явно взаимодействует с процессом формования, который, исходя из структуры знаменного напева, получает в целом очертание 3-частности (о чем предупреждает в ремарках сам автор); кроме того, форма складывается под воздействием музыкального содержания строк — их внутреннего сходства и различия, — то есть строк родственных или мелодически самостоятельных.

В целом, заканчивая обзор техники Никольского в «свободной обработке» догматиков, отметим уникальность этого труда, еще по достоинству не оцененного у нас ни теоретически, ни в исполнительской практике.

В других жанровых формах Никольского, содержащих гласовую мелодию, наблюдается иное видение и слышание гармонического процесса. Например, трипеснец «К Тебе утреннюю» (глас 6), поемый в Великий Четверг, имеет во всех песнях — 5-й, 8-й, 9-й — моноритмичный вертикализированный склад (*нота-против-ноты*), церковноладовую основу (си/си-бемоль); стихира «Тебе одеющагося» (глас 5), исполняемая в Великий Пяток, так же строго аккордовая и выдержанная в строчной форме, обладает простой и выразительной гармонией, строчные кадансы — C–G–A–C–G–A–C–G–D–G–A–C–G–A–C–A — образуют секундово-терцово-квартовую переменность, согласованную и уравновешенную на расстоянии.

Канон «Волною морскою» (глас 6), поемый в Великую Субботу, во всех 9 песнях сохраняет монолитный церковный звукоряд, варьируемый в трезвучно-строчных кадансах. Таким образом, смысловое содержание — музыка Страстной Седмицы — четко определило выбор средств, даже в пределах аскетичной гласовой звуковысотной среды. Заметим, что субботние тропари — «Бог Господь», «Благообразный Иосиф», «Егда снисшел еси», «Мироносицам женам» — при сохранении церковного звукоряда допускают иногда его расширение (ми-бемоль, ля-бемоль), тоникализацию, как и более оживленное голосоведение. Появляется тональная ориентация:

в № 1 — *до* минор, № 2 — *до* мажор (с варьируемыми устоями), № 3 — *фа* мажор (с модуляционностью), № 4 — *фа* мажор, а № 13 — образец подчинения средств выразительности смыслу службы: кроме выраженной тоникальности и светлой мажорности, появляются элементы основных TSDT-функций на фоне старинных исонов, антифонности («Воскресни, Боже»).

Своеобразие — в ряде стилистических признаков: диатоника, выросшая из гласа=лада, приобретает здесь особую строгость и «абстрактность» звучания; трезвучная моноритмичная гармония выдерживается в плотной традиционной фактуре, лишь иногда оживляемой подвижным голосоведением; отточенная форма теряет элемент «вторичности» и реализует разнообразие гласового строения.

Итак, разделяя все церковные мелодии на *осмогласные* (степенны, тропари, ирмосы, прокимны и др.) и *самогласные* (неизменяемые песнопения и часть стихир), Никольский, с одной стороны, соблюдает «законы осмогласия», а с другой — создает более свободные композиции. Первые связаны с диатоникой напева во всех координатах музыкального пространства, как и с его дискретностью, определяемой текстомелодической строкой, а вторые — явно не разрывая с традицией в отношении высотной структуры и формы, допускают некую свободу от строгих канонических правил. При этом главным достоинством и тех и других является художественность как результат «артистической» инициативы композитора и теоретика.

Любопытно, что в рецензии на ор. 35, «Песнопения Страстной Седмицы» (Юргенсон, 1911), обозреватель журнала, отмечая «значительную художественную ценность» цикла, заявляет: «гармонизация еще не достигла высоких качеств». С этим трудно согласиться, тем более с определением — «сухость», которое иллюстрирует непонимание истинных устремлений композитора, возводящего осмогласие «на степень бессмертного художества». Н. Компанейский, внедривший понятие «стиль церковных песнопений», пишет: «Стиль обосновывается, прежде всего, данным материалом, его конструкцией и применением техники»[16]. Стиль Никольского — это тесное взаимодействие первичной модели и средств выразительности, среди которых звуковысотная система играет ведущую роль в реализации «богословских моментов» и «художественности в хоровом пении».

Принципы звуковысотной организации в переложениях гласовых мелодий устанавливаются в контексте целостной звуковысотной системы. Ее ведущий компонент, представленный древним гласовым пением, не исчез и растворился, а возродился и воплотился в «новейшей гармонизации». Старинный одноголосный напев, особенно знаменный (большой и малый), проявивший стóйкость и упорство ко всякого рода обработкам (мысль Кастальского), не сдавая своих позиций, подчинил себе церковное многоголосие. В лучших художественных образцах начала XX века, «техническое устройство» древней мелодии и структура «современной гармонии» объединились в некую целокупность.

Многие прежние гармонизации, критикуемые композиторами новейшей церковной музыки, представляли собой образцы, где гармония подавляла мелодию, а законы первой игнорировали законы второй. Этот «дискорданс», хорошо ощущаемый выдающимися авторами церковной музыки, стал сменяться «конкордансом», который заложил основы создания «отечественного контрапункта», вскоре заглушенного дома и проросшего в русскую зарубежную практику.

Мастера духовно-музыкального искусства — а среди них и Кастальский, Чесноков, Никольский — были подлинными художниками, когда брались за обработки гласового пения. К ним можно отнести слова И. А. Ильина:

«Одно дело — *искусник*; а другое дело — *художник*. Одно дело — мастер средств; а другое дело — мастер цели. Одно дело — рука, глаз, ухо; а другое дело — созерцающий замысел, око и дух»[17].

2.2. Гармоническая тональность

Поиск соответствия между древней мелодией и ее гармоническим обрамлением не привел в целом к изгнанию общеевропейских закономерностей. Проникнув в «изменяемые» и «неизменяемые» песнопения с началом партесного многоголосия, они сохранялись и в обиходном пении, и в композиторских opus'ах.

Чайковский, Танеев, Римский-Корсаков, Лядов, Глазунов и др. не избегали системы, стилистически своеобразно укоренившейся в их светской музыке. Можно сослаться на Литургию ор. 41 и все Девять духовно-музыкальных сочинений Чайковского или, например,

«Свете тихий», Херувимская песнь (Фа мажор) Танеева, «Отче наш» (до минор) и «Богородице» (ре минор) Стравинского.

Порой создается парадоксальное впечатление: композитор, упорно ищущий новых форм выражения, попав в среду церковного жанра, пишет в «конвенциональной» тонально-гармонической манере. Так поступал Балакирев, который в своих сочинениях — например «Достойно есть» (ми минор), «Свыше пророцы» (Соль мажор) — искусно воплотил мажоро-минорную тональность.

Композиторы Нового направления в поисках «церковности», новых художественно-выразительных средств не отвыкли от тонального мышления. Любопытно, что поздние сочинения Чеснокова — например, opp. 43, 45 (как и ряд более ранних работ), — не только возрождают классический стиль, но и демонстрируют высокое мастерство владения его ресурсами. В связи с этим небезынтересно привести точку зрения С. Панченко, высказанную в Предисловии к Литургии (придворного роспева) ор. 27. Полемизируя с «прессой» — нареканиями в адрес «обработки», носящей «не русский, не национальный характер», — композитор утверждает: «Русская музыкальная манера выражения и до сих пор еще находится в стадии начинания. Она еще далека от того времени, когда она выльется в законченную систему выражения, систему абсолютной формулы, с помощью которой возможно было бы выразить всякую общечеловеческую мысль, идею, общечеловеческое представление, настроение, желание... Но начало этому уже положено. Русская музыкальная манера выражения имеет уже в своем лексиконе формы общеевропейского литературного выражения. Их можно включить звеном в любую систему европейского мышления...»[18].

Панченко, представив в Литургии ор. 27 «свободное изложение» напева придворного Обихода, поместил этот напев в строгие рамки гармонического оформления. Диатонизм, четырехголосие, моноритмия, трезвучность, «нормативное» голосоведение — словом, все средства суть выражение потенциала церковной тональности.

Действительно, «русская музыкальная манера выражения» не есть отстранение созданного ранее; более того, композиторы пытливо искали пути к художественному *синтезированию* того и другого, своего и чужого. Формирование нового типа звуковысотной целостности — эта творческая задача, «невыговоренная поэтика» музыкальной организации, объединила усилия многих композиторов духовно-музыкальных произведений — Кастальского, Калинникова, Никольского, Панченко, Рахманинова, Н. Черепнина, Чеснокова, Шведова и др. Подходы композиторов «первого ряда» будут заметно отличаться от тех, которые «озвучены», например, в пьесах Гольтисона, Зиновьева, Касторского, Фатеева, тех, которые стремились «русский напев обработать в правилах европейского знания и стиля».

Однако «законченная система выражения» оказалась не столь отдаленным феноменом, как это полагал в своих рассуждениях о гармонии Панченко. В процессе формирования она обнаружила множественность проявлений, в том числе и «сотрудничество» с общеевропейской системой — *гармонической тональностью*.

Попытаемся более пристально присмотреться к тональной организации, высвечивая различные ее ракурсы.

1. В контексте «стиля времени» можно увидеть произведения, в которых задействованы достаточно чистые формы гармонической тональности.

Прежде всего — о гармонической «модели», которая укоренилась и не потеряла своего потенциала в храмовом пении. Гармоническая тональность, привлекаемая как для гармонизации церковных мелодий, так и авторских сочинений, обладает сложившейся системой аккордового материала и звукоотношений. Прослушиваются и просматриваются определенные принципы организации, как-то:

- ладо-гармоническая основа — это мажор (натуральный) и минор (натуральный и гармонический), приспосабливаемые к обиходным и другим напевам, но менее всего — к знаменному;
- аккордика — трезвучия с обращениями (иногда V_7 и II_7) с незначительной долей «побочных тонов»;
- последования аккордов — это TSDT-формула, дополненная употребительными церковными оборотами на основе параллельной переменности (например: V–VI–V–I, I–II–I–V–I);
- модуляционный план — движение по диатонически родственным строям, включаемым и в процесс развития, и в кадансовые завершения.

Такого рода стилистика обнаруживается во множестве образцов духовной музыки, вошедшей и в современный обиход. Показательны

в этом отношении даже строгие монастырские обработки, не чурающиеся «европеизмов» в применении к старым местным напевам. Так, в недавних публикациях Крутицкого патриаршего подворья (М., 1995) содержатся «малоизвестные произведения», иллюстрирующие высказанные соображения. В работах иеромонаха Нафанаила, например, часто использующего напевы Зосимовой пустыни, церковная мелодия внедряется в такого рода гармоническую схему. Например: переложение «Благослови, душе моя, Господа» — параллельный ми-минор (с ре–ре-диез, до–до-диез в гамме) и Соль мажор, представленные обилием автентических оборотов; сочинение «Хвалите имя Господне» — ля минор (соль-диез и соль-бекар), с шаблонными автентическими и полными гармоническими оборотами.

Итак, какие звуковысотные принципы можно обнаружить, анализируя конкретные образцы богослужебного пения?

Тональные ориентации, а точнее, основы классической общеевропейской системы, сохраняются как в обиходном пении, так и в композиторских opus'ах. Их проявление неоднозначно: при ясно ощутимой централизации в одних случаях гармонический процесс недвусмысленно управляется лежащими на поверхности TSDT-функциями; в других — формула погружается внутрь, обретая характерное окружение из аккордов побочных ступеней (II, VI — в особенности).

Показателен Обиход Смоленского: «Главнейшие песнопения Божественной литургии, молебного пения, панихиды и всенощного бдения», переложенные для хора мужских голосов, — выпуск 1, «Песнопения Божественной литургии» (СПб., 1893). Музыкальное пространство цикла строго организовано по разным параметрам. Прежде всего, в нем установлен единый ориентир — *До*, а точнее, До мажор, — объединяющий «главнейшие песнопения» в один тесный и взаимосвязанный круг. Гармоническая структура не теряет прочности от включения «родственных тональностей», а именно: ре минор (антифоны, Трисвятое, некоторые гласовые прокимны, «О Тебе радуется» и др.), ля минор (Херувимская песнь, старинного обиходного напева; «Милость мира» ярославского роспева — в переложении А. Ф. Львова; «Достойно» — обиходная, киевского малого роспева).

Гармоническое последование в этом цикле наделено функцией центростремительности, то есть через функциональный оборот TSDT оно непосредственно или опосредованно направлено к «супра»-тонике. Эта

ориентация ясно прочерчена в известных ектениях, которые, представляя собой варьированные кадансовые обороты, несут существенную музыкально-конструктивную нагрузку. Специального внимания заслуживает то, что можно охарактеризовать как русскую «церковную тональность», явившуюся результатом «выпевания» гармонических последований с побочными ступенями, оказывающими заметное влияние на фонизм — красочность и энергию — общего звучания.

Особо — об ектениях Смоленского, малых молитвословиях, получивших широкое распространение, — и в частности, через Обиход церковного пения синодального хора под редакцией А. Кастальского. Все ектении — Великая, малая, сугубая, просительная — центростремительны по своей музыкальной структуре. *До* мажор аккумулирует тонально-гармонические функции — «основные» и «побочные», — образуя большую форму богослужебного цикла.

Так, Великая ектения — пример того, как повторный текст («Господи, помилуй» — 6 раз) озвучивается вариантной гармонией, очерчивающей восхождение от автентических оборотов — к S (IV и II) — к полному кадансу. Малая ектения вносит легкий тональный контраст — через высвечивание медианты (переменная тоникальность). Сугубая ектения есть и сугубая концентрация диатонических средств, прозвучавших ранее, но интенсифицированных в развернутом гармоническом последовании. Смысл повторяемых прошений — в отличие от обиходной аккордовой речитации — раскрывается в живой «синэргии» благодаря гармонической вариантности и напряженному гармоническому становлению. А вот просительная ектения, отличающаяся в обиходе краткостью и простотой, продолжает линию сугубой ектении, оттеняя переменность функций — *a*, *d* — при том же центростремительном тяготении к До мажору.

Таким образом, Обиход Смоленского получает централизацию через последование ектений, которые, в свою очередь, композиционно неоднородны и, согласно смыслу, получают и внутренюю и внешнюю «драматургию», раскрывая музыкальное содержание русской церковной диатоники.

Обращаясь к композиторским opus'ам, обозначим некоторые черты тональной стилистики Архангельского. Достаточно твердый в своей привязанности к мажору и минору, он мыслит сходными звуковысотными категориями как в пределах переложений, так и сочине-

ний. В Херувимской (по обиходу 1909 г., киевского роспева), например, все четыре «строфы» звучат в кристально ясном Ре-мажоре — в начальных, серединных и конечных попевках гармонизуемой мелодии. Автор не только не избегает TSDT-формул, которые пронизывают всю музыкальную ткань, но и, кажется, любуется простотой и ясностью классической структуры. Однако это не все: свежесть звучанию придают гармонические обороты чисто церковного характера, типа II–V, IV–I–II–V, вкрапленные в настойчиво обыгрываемые последования с доминантсептаккордом и септаккордом второй ступени. Великолепный мастер хоровой фактуры, Архангельский достигает высокого художественного результата, не прибегая к гармоническим «изыскам».

Такого рода подход обнаруживается и в других Херувимских (№ 5, № 7), построенных в ряде отношений сходно, но гармонически более дифференцированно. Характерно, что гармонический минор (фа минор) в № 5 композитор слышит в постоянном взаимодействии с параллельным мажором — церковная переменность в условиях европейской тональности, — а также в подвижном модуляционном процессе, обогащающем звучание легким и неназойливым хроматизмом. Пластика голосоведения Архангельского, особенно расцветающая на каденционных участках, придает, как всегда, темброво-хоровое обаяние его творениям.

Композитор использует ресурсы нерасширенного мажора и минора, то есть преимущественно его классический тип, умело приспосабливая его потенциал к разным жанровым ситуациям и тексто-смысловым условиям. Терцовая аккордика (трезвучия и септаккорды основных ступеней), соцветие неаккордовых тонов, кадансы (полные и неполные), модуляции в тональности первой степени родства, основные функции, несколько обогащенные переменными, — вот тот набор средств, которых хватает и для малых, и для более крупных форм.

«Не имамы иные помощи» (ля минор), «Милосердия двери отверзи нам» (Ми-бемоль мажор), «О, всепетая Мати» (соль минор), «К Богородице прилежно ныне притецем» (соль минор), «Многолетие» (До-мажор), как и многие крупные церковно-концертые произведения, — убеждают в глубоко проникновенном духовном настроении, создаваемом средствами гармонической тональности, не лишенной оттенка западно-европейского образца.

Говоря о тональной стилистике Архангельского, нельзя пройти мимо его Панихиды. «...Самым ярким доказательством наличия религиозного духа в творчестве А. А. является его Панихида. Панихида эта, несмотря на наличие у нас "обиходной" панихиды, такой родной и таящей глубокие и сильные красоты, — воспринимается благодатно и тепло благодаря жизненным переживаниям, ею возбуждаемым»[19].

Эта служба целиком написана в тональности с двумя бемолями «в тоне *соль*», и три гармонические функции, T–S–D, по своему потенциалу оказываются вполне достаточными, чтобы вместить разножанровый, духовно насыщенный материал. Прочная тоникальная опора — соль минор, пронизывающая весь цикл, — только утверждается с появлением до минора («Покой, Господи...»), формирующим плагальность в крупном плане.

Образцы ясной гармонической тональности встречаются не только у Архангельского, музыка которого заметно наследует традицию XIX в., а и у многих композиторов, возрождающих старину и давших, по признанию современников, «много ценного в области так называемой оригинальной церковно-певческой литературы». Так, Ипполитов-Иванов, возможно, нарочито упрощает звуковысотность в хоре «Благослови, душе» (Соль мажор), используя акцентированную тоникальность, слегка оттененную отклонением в си минор, Ре-мажор и поддержанную полными каденциями. Гречанинов создает строгий и сдержанный образ в песнопении «Во царствии Твоем» (ре минор), используя только аккорды (трезвучия и септаккорды) в моноритмическом движении и подчиняя их основным и переменным функциям. Его же «Благослови, душе», написанное без размера в фактуре «нота-против-ноты», — образец такого же «экономного» мышления в границах тональности на трех функциях, но необычно приподнятой и возвышенной благодаря сопоставлению Ми мажора и Си мажора в 2-частной форме песнопения.

Примечательный образец интерпретации тональности — в песнопении «Во царствии Твоем» Панченко. Замкнутое «кольцом» D–h–D, оно построено на простых созвучиях, моноритмично (как в обиходе) сменяющих друг друга. Композитор явно не ищет особой красочности, но он и не чужд некоторых эффектов, например сопоставления одноименных мажора и минора в структуре целого (D–d).

Тщательный отбор средств, как и в случаях вышеупомянутых, заметен в композициях Вик. Калинникова. На первый взгляд незатейливая фактура песнопения «Господи, спаси...», Трисвятое таит приемы скорее русского, нежели западного интонирования. Плагальность натурального минора (ля минор), соединенная с троекратной повторностью в строении фразы и в ритме формы, ассоциируется с образами Чайковского. Своеобразно мыслящий, этот композитор, не оставив большого наследия, создал проникновенно звучащие песнопения, демонстрирующие высокий уровень владения ладо-тональными ресурсами (см., например, «Свете тихий»).

Продолжая краткую аннотацию произведений, основанных на тональной технике, упомянем и Н. Черепнина — в частности, его «Господи, спаси...», Трисвятое и «Блажен муж» (греческого роспева). Если во втором песнопении — при большой форме — он не стремится к разнообразию и не выходит за рамки достаточно традиционной обработки в гармоническом ми миноре (с прямой повторностью в припевах), то в первом — гармоническая тональность звучит просто и красочно. Этому способствует переменность функций — I, VI, IV ступеней, — утверждаемая повторностью; эффект модуляционного сопоставления — D–h–A–D–h, а также некоторые вертикально-горизонтальные детали (например, IV_7-аккорд).

Даже такой реформатор и противник «школьной гармонии» и «задачной» фактуры, как Кастальский, не отрешался полностью от простых тональных гармоний — тогда, когда этого требовал напев или жанр. Сошлемся, например, на «Старо-Симоновскую» Херувимскую (ми минор), исполняемую в храмах по сей день, а также «Владимирскую» Херувимскую (соль минор), — песнопения, в которых за развитой мелодической «ажурностью» всегда присутствует прочная, вполне традиционная гармоническая опора.

Знаменитый Обиход церковного пения синодального хора (и в частности, Литургия), отредактированный Кастальским, — иллюстрация живучести конвенционального ладо-гармонического мышления. В цикле господствует тон *до*, проливающий свет на многие «номера» и объединяющий их в интонационную целостность. Некую арочность создают ектении (цитируется материал Смоленского), выдержанные в строго тональной манере и в рамках функциональной гармонии, слегка подсвеченнной побочными ступенями (II, VI).

Тональный уровень, выдерживаемый в ектениях, сопряжен с до мажорной диатоникой антифонов, «Отче наш», «Милость мира»; он обнимает все последование, начиная с Великой ектении и кончая «Буди имя Господне...» (Показательно, что молитвословие «Господи, сохрани их на многие лета» озвучено полным совершенным каданс-ом — TSDT.)

Таким образом, даже этот беглый обзор показывает, что гармоническая тональность сохранилась и продолжала развиваться в церковной музыке, но в формах, приличествующих жанру и его назначению. Выбор, ограничения, как и свежесть, возвышенность звучания, — вот та художественная среда, которая слышится в песнопениях многих авторов.

2. При наличии общих черт, наблюдаемых в тональном мышлении церковных композиторов, заметны различные «отклонения», либо приближающиеся к некоей средней линии, либо отдаляющиеся от нее.

Среди первых, как правило, те, которые составляют не лучшее большинство, а вторых — те, которые с самого начала заявили о себе как о талантах, мастерах духовной композиции. Если в музыке, например Мясникова, Чмелева, Озерова, Речкунова, Третьякова и многих других, задача обнаружить аторский подход к написанию песнопений оказывается некорректной, то в произведениях Кастальского, Чеснокова, Никольского, Рахманинова — вполне актуальной и плодотворной.

Ограничим на данном этапе свою задачу стилистикой тонального мышления Павла Чеснокова, отдавая дань почтения его дарованию, глубине и красоте его художественных замыслов. Композитор, стремившийся к созданию именно русской духовной музыки, не отступал от норм европейской гармонической тональности. Не считая ее противопоказанной «русскому духу», православному богослужению, он во множестве своих произведений дал примечательные, а то и замечательные образцы ее интерпретации. В чем и как это выражалось — вопрос для специального анализа, в котором важно проследить и эволюцию, и конкретное жанровое проявление тональности в ее различных формах. Обратимся к opus'у, завершающему его творческий путь, — ор. 45, в котором тональность оригинально предстает в одухотворенной чистоте и красоте, обаянии и целомудрии.

«Во дни брани» — хоровой цикл Чеснокова на духовные тексты, где каждое песнопение имеет характер концерта как церковного жанра. В «Кратком церковно-богослужебном словаре» (1997, репринт 1916) термин «брань» объясняется, как «война»: «Господь силен в брани» (23, 8), «Господь научаяй руце мои на брани»[20]. Единство духовного состояния во многом обусловило и единство музыкально-выразительных средств, тональной организации, тембрового звучания, фактурно-хоровых решений. Однако смысловое и поэтическое «задание» определило своеобразие каждого из шести песнопений, написанных в тональной манере.

«На одре болезни» (№ 1, соль минор) — это песнопение раскрыто как ладово-вариантное, то есть содержащее изменяемые ступени верхнего тетрахорда (полный минор). Выявление ресурсов тональности — не только область мелодии и гармонии, но тембра, фактуры и голосоведения, что является важной чертой стиля Чеснокова. Принятый в цикле состав — дискант, альт, тенор и бас — реализует себя каждый раз по-разному. Примечательным для душевного настроения («молитвенно» — ремарка автора) является некое движение, передаваемое комбинацией голосов — то их слиянием, то высвечиванием. Мелодия, имеющая скорее светский, или, вернее, «общечеловеческий» характер, гармонизована в то же время и просто, и не без изысканности. При явно ограниченном потенциале тональности, выделяется «романтическое» звучание отдельных аккордов — 9-аккордов, 11-аккордов, appagiatura-аккордов, а также полигармонической педали. Формообразующая сила этой гармонии естественно соединяется с динамикой и статикой ее движения, оставляя глубокое впечатление силы и красоты звучания.

«О, пресладкий и всещедрый Иисусе...» (№ 2, фа-диез минор) — моление о сохранении от «враг видимых и невидимых» и от многих «недугов». Чесноков расчленяет слова молитвы, вдумываясь и вслушиваясь в их смысл. Композиторская «воля» подчиняет текст музыкальному становлению. Это проявляется в развитой сквозной форме, где имитационная полифония пластов и гомофония как солирующая партия с сопровождением сменяется туттийно-хоральным звучанием.

В этих условиях спокойное диатоническое многоголосие с чертами выраженной функциональной переменности, плавно переходит

в сферу ладово-динамичной (фа-диез минор, мелодический) гармонии, завершаемой своеобразным «натуральным» кадансом — I–VII нат.–V нат.–I. Не будь искусного распределения тембров — их рельефно-фонового показа — звучание молитвословия могло бы показаться и не столь «стильным».

«Тебе необоримую стену» (№ 3, си минор) — молитва к Богородице: «...людей Твоих печаль на радость преложи», «град Твой огради», «о мире мира моли...». Как и в предыдущих песнопениях, мастерство создания мелодии, не имеющей цитатной основы, дополняется мастерством гармонического сопровождения. Ресурсы тональности, строго отобранные и подчиненные процессу становления, оживлены красочным темброинтонированием. Фактура постоянно находится в мобильном состоянии: гомофонию (дискант + три нижних голоса) сменяют попеременно спаренные тембры (бас + альт, дискант + тенор), четырехголосие переходит в семиголосие, чтобы в конце возвратиться к первоначалу и завершить все хоральной каденцией.

«Скоро предвари» (№ 4, Фа мажор) — молитва ко Христу: «...погуби Крестом Твоим борющие нас...». Сила священного слова воплощена в горении музыкального чувства; соборность звучания передана антифонами и tutti (до 8 голосов) в плотной хоровой фактуре. Особый ладовый колорит, заключенный в применении элементов церковной гаммы, накладывает печать суровости на мелодию и гармонию. Своеобразен гармонический материал: двухголосие (при реальных семи голосах) аккордики, изысканные обороты со ступенью ми-бемоль в Фа мажоре, многозначность гармонических оборотов с VII низкой, переменность функций. Все это, соединенное с удачно найденной фактурой и тембром, особенно суровыми унисонно-октавными дублировками, производит впечатление стилистически оригинального решения. В этом песнопении, несомненно, тональная организация представлена как «русская», впитавшая ряд национальных черт.

«Мати Божия» (№№ 5 и 5а) — это молитвословие дано в двух вариантах хорового состава — смешанном, как везде, и однородном. Изысканная простота, вдохновение, одухотворенность, воспаренность чувства, свет и гармония — эти характеристики недостаточны для художественного образа песнопения. Тембр мужских голосов, соединенный с

детским голосом, — замечательная находка, высвечивающая все тонкие изгибы и движения партий. Кода — мелодия альтов + сопровождение мужского хора — откровение: по чистоте звучания, гармоничности мысли и чувства — редкий случай даже для самого Чеснокова.

Гармония радует своими маленькими «перлами» — аккордовыми оборотами, введенным «во время» и поэтому особенно хорошо звучащими. К ним относятся в си минор: $[I–V_{4_3}–VI_{5_6}–V]$, III_6, VI_6 (= T), как и изысканная последовательность перед кодой, содержащая побочные доминанты, ладовую альтерацию и «мягкую» доминанту. Последнее — находка для церковного контекста, как и раздвинутый во времени умиротворяющий и светлый каданс на основных функциях ладотональности. Заметим также, что ресурсы си минора и Ре мажора находятся в условиях свободного обмена, типичного для церковной музыки.

Итак, подытожим наблюдения над «тональностью Чеснокова», обозначив ее аспекты:

- основные ладовые компоненты — это м а ж о р и м и н о р, допускающие варьирование ступеней (особенно верхнего тетрахорда);
- «собиратель» ладо-тональной интонационности — м е л о д и я, распространяющая свое воздействие на различные уровни многоголосной фактуры;
- г а р м о н и я не есть дополнение к мелодии, она — самостоятельная сила, выступающая и в виде отдельных красочных созвучий, и в виде своеобразно сочиненных последований аккордов;
- т е м б р и т е м б р и з а ц и я — это специфический стилевой параметр, не только дающий всей музыкальной пьесе индивидуальное звучание, но и во многом определяющий оригинальность и красоту тональной системы.

Примечательно, что еще в 1915 году Компанейский, отмечая «радостное событие», писал по поводу песнопения «Чертог Твой» Чеснокова: «Стиль этого сочинения отличается от других современных духовных композиторов: Гречанинова, Кастальского, Лисицына, Панченко и др.». Композитор, публицист и критик подчеркивает, что, имея под руками несколько «простых и дешевых красок, Чесноков рисует всегда интересную картину, а иногда и роскошную»[21]. Замечателен вывод Компанейского, пишущего об одном из первых (!) сочинений

«молодого автора»: «Если Чесноков создаст еще 2–3 подобных произведения, то придется современным композиторам духовной музыки сложить перед ним свои перья».

3. Своеобразие тонального мышления композиторов анализируемого периода — это и своеобразие тональных структур, создаваемых в соответствии с художественным заданием.

Специального внимания заслуживает не только диатонический вариант, исходящий из древнеладовой основы, но и хроматический вариант, звучащий как расширение ресурсов гармонической тональности. Если кто-то и высказывался против «новшеств», рецензируя в печати новейшую церковную музыку, то полагал, видимо, что этот жанр не должен развиваться и художественно взаимодействовать с музыкальным стилем времени. В спорах о «церковности» звучала и другая точка зрения: «приложение всех средств современного искусства», свобода по отношению к тональности, которая «не стеснена рамками данного строя, а непринужденно модулирует в другие строи», как и свобода в отношении к «масштабу общих технических средств, представленных не узко и ограниченно, а, напротив, вольно и широко»[22].

В других терминах, в новейшей духовной музыке, а конкретнее звуковысотной системе, можно встретить так называемую *расширенную тональность,* ресурсы которой включают и диатонику, и хроматику. Такого рода стилистику можно наблюдать, например, в композициях Гречанинова, Панченко, Никольского, Черепнина, Чеснокова и, конечно, Рахманинова.

Расширенная тональность проявляет себя по-разному — в зависимости от той или иной манеры письма композитора, жанровых условий, текстового содержания. Попытаемся обозначить некоторые группы явлений, объединяемые сходными конструктивно-поэтическими признаками.

Мажоро-минорная тональная структура, включающая расширенный звукоряд и аккордику, раскрывает возможности для выразительных гармонических последований.

Красочный и динамичный звукообраз создал Чесноков в песнопении «Приидите, поклонимся» ор. 8, № 2. Решенное в полифонно-гармонической манере с элементом антифонности, оно мыслит-

ся композитором в одноименной мажоро-минорной системе in A, ресурсы которой искусно распределены по ходу текста. A–d–a–F–d–G–C–A — эти сферы, поддержанные мелодически и гармонически, озвученные подвижной фактурой (от 1 до 6 голосов), наполняют хоровую партитуру живым одухотворенным пением. (Вспомним, что в обиходе это обычно речитация на трех аккордах.) Этот opus Чеснокова включен в Нотный сборник православного русского церковного пения (Том 1. Божественная литургия), изданный в Лондоне в 1962 году.

Драматургические возможности мажоро-минора в сочетании с церковной диатоникой своеобразно выявляет Гречанинов в ряде своих творений. Показательно в этом отношении его «Верую» (Ми мажор), в котором гармонический фактор становится во многом определяющим в процессе формообразования. Каждое «колено» священного текста озвучивается той гармоние-интонацией, которую подсказывают его термины, например: «...прежде всех век», «Света от Света...», «...и вочеловечшася», «распятого же за ны...», «и воскресшаго в третий день...», «и восшедшего на небеса...», «исповедую...».

Распределение гармонического потенциала — это решение повествовательно-драматического плана формы. Движение от несколько абстрагированной мажорной диатоники (Ми мажор) к Свету (Ре-диез мажор — Си мажор); от минорного фонизма (соль-диез) — к таинству воплощения (внезапная модуляция в Соль мажор); от трагизма Страстей (h–e–C–a–) к Радости Воскресения (модуляция в До мажор с возвращением в Соль мажор) — весь комплекс гармонических средств подчинен художественному заданию. Символ веры Гречанинова, получивший новое жанровое «наполнение» и активную внутреннюю форму, — это новаторская находка композитора, блестяще владевшего современными гармоническими ресурсами.

Уникальное слышание Сугубой ектении представил Гречанинов, который в отличие от диатонических (7-тонных) вариантов — обиходных, Смоленского, Архангельского, Кедрова-отца — разработал мажоро-минорный (10-тонный) вариант. «Драматургия» прошений (а их 10) развивается по «лествице» восхождения : 1, 2, 3, 4 — красочная аккордовая диатоника на органном пункте тоники; 5, 6 — внедрение модально-альтерированных созвучий (III, VI, VII1 и II низкие ступени) — на тонической и субдоминантовой педали; 7, 8 — диатоника (+ элемент VII низкой) на тонической педали. Возникает гармоническое трехчастие с кульминацией в третьей четверти формы, придающее цикличность и континуальность этим кратким, казалось бы, дискретным молитвословиям.

(Использование мажоро-минорных приемов в развернутых формах характерно и для Шведова — см. его «Верую» из Литургии Иоанна Златоуста.)

Расширенная тональность «свободного» типа, синтезирующая элементы ладовой и хроматической альтерации, — особый тип структуры, возникающей лишь в условиях индивидуально-авторских подходов.

Необычные «изобретения» характерны для некоторых сочинений Панченко, в целом работающем в «диатоническом ключе» придворного и народного напевов. Весьма экстравагантный прием звучит в Панихиде, в икосе «Сам един», — песнопении с подзаголовком «свободное сочинение». Диатоническая музыка с гармонией на всех ступенях в конце обращается в нечто противоположное; гармония становится хроматически изысканной, свершая путь из ля минора в до-диез минор с последующим движением к ре минору(!). Надо заметить, что в цикле — это единственный штрих такого рода, хотя в условиях пандиатоничности и возникали «акциденции» — си-бемоль и ля-бемоль (в ектениях, отпусте).

Свобода в области звуковысотной композиции присуща Гречанинову, который прибегает к разным типам тональных структур — от традиционно-диатонических до нетрадиционно-хроматизированных. Расширенная тональность дает о себе знать в Литургии ор. 13, и главным образом в условиях формотворчества, например: Антифон (№ 2) сразу же вводит в «смелые» соотношения — G–H–gis–Cis–a, etc., что продолжается и далее — в «Приидите поклонимся» (№ 3) и «Святый Боже», вплоть до №№ 4 и 5, озвученных диатонически простым и светлым До мажор'ом, предвосхищенным си-бемоль мажор'ом(!). Гармонически ясному Символу веры (№ 8 а), представленному в классически совершенных оборотах TSDT в строе Ми мажор, противопоставлен Символ веры (№ 8б), где тот же Ми мажор, наряду с более изысканной диатоникой, содержит контрастные и динамические краски — До мажор, ля минор, Ля мажор, До мажор, Соль мажор с возвратом в Ми мажор. Гречанинов, видимо, четко ориентирует гармо-

нический фонизм на жанровые условия, побуждающие то к простому и спокойному высказыванию — например в «Достойно», в «Отче наш», — то изысканному и драматургически напряженному — как в «Хвалите Господа с небес». Причастен, насыщенный мелодико-гармоническими нюансами, свободно располагает материал в контрастно звучащих зонах — C, H, D, h, C // E, C, E, C, — и создает, наряду с другими средствами, торжественное завершение обедни.

О гармонических открытиях Гречанинова в области духовно-музыкальных произведений следует говорить особо, останавливаясь на его отдельных творениях. Поднимая проблему индивидуализации тональных структур, мы обратим внимание на «Страстную седмицу», выразительность звуковысотной системы которой находится в теснейшей связи со священными текстами, заключенными в ее 13 номерах.

Завершая этот раздел исследования, посвященный тональности в духовно-музыкальных произведениях, подведем итог нашим наблюдениям:

• Проявление тонального мышления не есть область клишированных оборотов и последований, извлеченных из классической формулы, хотя и она, не лишенная мелодических, тембровых и фактурных находок, продолжает жить в новых для себя условиях.

• Тональность звучит как в типологически сходных структурах, так и в достаточно своеобразных решениях, художественно оправданных и по смыслу не противоречащих жанровой форме. Наиболее развитым структурным типом, всякий раз по-новому оживающим в руках «современных композиторов», является тот, который содержит и значительную долю диатоники мажора и минора, и в меру расширенный набор модуляционных средств в близкие строи.

• Менее употребительным, что не значит менее выразительным или «церковно» оправданным, является тип расширенной тональности, границы которой могут отличаться разной степенью свободы и художественной изобретательности. Это позволяет делать вывод о поиске художественной выразительности — и жанрово обусловленной, и по сути своей не столь отдаленной от музыкального стиля времени.

Однако, если продолжать ставить проблему «национальности», как это делали в начале века, если продолжать искать «русскую идею», то надо направить свое внимание в область *синтезированной тональной системы*.

2.3. Модальная тональность

Термин «модальная тональность» требует разъяснения: возникший на Западе в современном музыковедении, он вполне пригоден и в нашем случае. «Имя предмета заступает и подменяет и самый предмет...» — это определение, данное П. А. Флоренским, может быть отнесено и к нашей теме. И чтобы этот предмет не был спорным и «искаженным», считал ученый, необходимо проникнуть в него и видеть в словах «живые образы», а не сухую абстракцию.

В нашем предмете, то есть с ряде изучаемых песнопений, с одной стороны, представлен национальный интонационный опыт, а с другой — «общечеловеческая» звуковысотная организация. Иными словами, «модальность» (ладовость, гласовость), заложенная в напеве, сочетается с гармонической тональностью как фактором многоголосия. Можно было бы, вероятно, найти лучшие «слова-образы», чем *модальная тональность*, но они либо нагружены уже иными ассоциациями (например: «*ладотональность*»), либо не пришло еще время для адекватного словотворчества.

Есть смысл обратиться непосредственно к самому предмету — песнопениям, звучащим как национальные, но не оторванные от европейских норм тонального мышления. Тогда, возможно, «слова-понятия» наполнятся конкретным содержанием и за внешней фонетической оболочкой можно будет узреть «душу слова» (термины Флоренского).

В связи со сказанным предстоит поставить определенные вопросы и предпринять следующие шаги:

Какие явления можно отнести к группе песнопений, в которой качества и свойства этого звуковысотного синтеза воплотились достаточно полно? — Произвести отбор.

Каковы те конструктивные принципы, которые символизируют модальную тональность? — Произвести анализ.

Явилась ли мысль о создании своеобразной системы, которую активно развивали композиторы и критики, репрезентативной для «русской идеи»? — Ввести в контекст времени.

1. «Древние начала гармонии» (Разумовский) — эта идея, озадачивающая музыкантов и ученых, оставалась практически не разработанной. Общие установки, напомним, прозвучали на 1-ом Архео-

логическом съезде в Москве (1869) в рефератах Одоевского, Разумовского и Воротникова, например: «Древняя диатоническая мелодия должна иметь и диатоническое, а не какое-либо другое сопровождение»; «пределы созвучий или аккордов, входящих в состав гармонии, должны ограничиваться пределами самой мелодии...»[23]

Итак, практически и теоретически дело касалось создания *системы*, в основание которой входил бы напев, имеющий веками отшлифованное устройство, а в надстройку — многоголосие, долженствующее соответствовать этому базису. И композиторы — в своих мыслях и поисках — пошли разными путями...

Так, А. Гречанинов, говоря об «эстетическом голоде в стране», об «изгнании ремесленности» и др., призывал найти «место для бреши», через которую должна «пробиться в народ свежая струя высокого искусства»[24]. А. Никольский, напротив, считал: «Мы живем в пору истинного "возрождения" русской церковной музыки. Новые люди успели уже сказать много новых слов... А все-таки вопрос о церковности стиля по-прежнему — вопрос открытый и спорный, разрешаемый чуть ли не каждым по-своему и настоятельно требующий ответа»[25]. М. Лисицын в работах, посвященных «современной и новой церковной музыке», «новой школе музыки», пишет о синтезе «старорусского и западного», о средствах создания «строго-церковного характера», о «народных кадансах», о «философичности» музыки конца XIX — начала XX вв. ... Интересна мысль о синтетичности как связи разных эпох: «Наши обиходные мотивы, спетые на протяжении веков миллионами певцов, так сказать, обточились, выветрились, как скалы, и стали от этого твердыми, объективными. Они потеряли злободневный публицистический характер, который, несомненно, они также имели во время своего появления на свет Божий»[26].

Новизна церковной музыки проявилась во всей музыкальной поэтике истинно художественных произведений и особенно, на наш взгляд, — в созидании *нового типа звуковысотной организации*. Попытаемся наиболее общо описать существенные признаки складывающейся системы.

Мелодия, принадлежащая тому или иному роспеву, функционирует в многоголосии как его часть, то есть как подсистема, обладающая своей определенной структурой.

Характерные черты этого звуковысотного «устройства» описаны учеными как уникальные, имеющие специфические законы организации (см.: Разумовский, Вознесенский, Металлов, Смоленский и др.). Особая ладовость, проистекающая из осмогласного пения; «гласовая попевка» — структурная единица мелодического развития; самобытное текстомузыкальное формование, не имеющее аналогов в «музыке», — все это, в том числе и характер ритмической и тембровой организации, суть потенциал мелодии, неважно «древнейшей» или «позднейшей».

Заимствованная «коренная» мелодия детерминирует гармонию, весь многоголосный звуко-образ хорового сопровождения.

«Сопровождение» является также субсистемой, которая, имея свою структуру, служит целому, созданию его единства. А процесс *гармонизации* — это поиск соответствия между этими субсистемами, то есть мелодией и всеми остальными голосами. В лучших образцах гармония реализует потенциал этих двух типов устройства, а именно: ладовости (модальности) — источника попевочно-линеарного развития; тональности — объединения аккордов и аккордосочетаний; формотворчества — сложения целого, мелодического и гармонического.

Таким образом, закон тональности в лучших образцах оказывается не противоречащим оригиналу, как это часто случается в обиходных песнопениях, а, наоборот, дополняющей и координирующей силой. И «модальная тональность» (ладо-гармоническая тональность, мелодико-гармоническая тональность) — является силой, интегрирующей и синтезирующей, то есть «единораздельной цельностью» (Лосев).

«Переложения», в отличие от сочинений, — жанр, который активизирует разработку новой стилистики музыкального языка. (Это, однако, не означает, что в свободном авторском творчестве не возникают такого рода стимулы.) Имеются в виду, в основном, «неизменяемые» песнопения, поскольку «изменяемые» образуют особую область музыкально-исторического творчества (о чем уже шла речь выше).

Среди переложений следует различать те, которые относятся к отдельным песнопениям, и те, которые охватывают одной музыкальной идеей группу песнопений, — «пение на... (всенощном бдении, литургии, панихиде, молебне)». Это важно потому, что тип тональной организации складывается либо в недрах малой формы, либо — крупной формы. В одном случае преобладают единичные признаки, в другом — наряду с таковыми — возможно выделение и общих.

Замечательный образец целостности — «Пение при Всенощном бдении древних напевов» (СПб., 1904, переизд.), созданное в Придворной певческой капелле под руководством Н. А. Римского-Корсакова. Здесь найден единый стиль гармонизации, сочетающий древнюю ладовость с элементами гармонической тональности. Если первая нашла воплощение в диатонической мелодии, сопровождаемой диатонической же гармонией в старинном «нота-против-ноты» — складе, то вторая — в трезвучно-терцовой аккордике, ладовой тоникальности (нередко переменной), функциональности (тонально-модальной).

Своеобразным «предыктом», наряду с этим творением Балакирева — Римского-Корсакова (как руководителей Капеллы), является, несомненно, и Всенощное бдение ор. 52 Чайковского. Полагая, что этот труд есть «первый опыт переложения некоторых наших церковных песнопений из числа напечатанных в *Обиходе нотного пения* и *нотном Ирмологионе* на четырехголосный хор», композитор «старался стать как можно ближе к требованиям как нашей церковной музыки вообще, так и нашей православной в особенности»[27]. Для нас важной является позиция художника — не опираться «на предвзятый теоретический принцип» при гармонизации мелодий Древней Руси. Исковерканные «европеизмами» и «возмутительно пошлыми европейскими гармоническими формами», эти мелодии утрачивали свою самобытность и своеобразие. И Чайковский, четко определив свои задачи — избегать хроматизма, диссонирующих звукосочетаний (кроме некоторых диатонических септаккордов), держаться границ «строго стиля гармонии», — создал уникальное произведение, освободившееся от цепей светского стиля и действительно «возвестившее "новую светлую пору" церковного искусства (Там же. С. 274).

Итак, композиторы Нового направления — истинные «русские таланты» — в своем искреннем стремлении содействовать возврату богослужебного пения к «духу первобытной простоты», присущей древним напевам, предприняли активные шаги к новой гармонизации этих напевов. Задача — найти, сконструировать и одухотворить мелодико-гармоническую систему — оказалась для них посильной, хотя и не легкой.

Проблема гармонизации стала не только актуальной, но и ведущей в отношении «стиля времени» духовной музыки и, видимо, «стиля направления». Но поскольку композиторы, имея общее художественное «задание», решали ее по-своему, нам предстоит задача, решение которой должно пройти не один иерархический уровень поэтической системы духовной музыки.

Гипотетически сформулируем тезис, смысл которого заключается в том, что «нашим талантам» — композиторам духовной музыки начала века — удалось создать *новый тип звуковысотной системы*. Сочетая прошлое и настоящее, особенности мелодического и гармонического пения, эта система, обладая своеобразием русского народно-певческого искусства, требует специального аналитического подхода. Поэтому — вне этого характерно русского синтезирования — оперирование сложившимися понятиями светского учения о гармонии не приведет к желаемому результату.

Сосредоточим внимание на тех композициях, которые показательны с точки зрения проявления авторской манеры в формировании своеобразного гармонического образа песнопения. Методологически целесообразным оказывается сравнение структуры песнопений одного жанра, положенных на о д и н и т о т ж е н а п е в.

Возьмем сначала образец, не отличающийся спецификой национального в гармонизации, а именно «Иже херувимы» (на «Радуйся», из Обихода 1909 года) в обработке В. Бирюкова и М. Ковалевского. В. А. Бирюков — опытный церковный композитор, опубликовавший у Юргенсона «100 духовно-музыкальных переложений древних напевов», включающих в основном знаменное осмогласие и другое знаменное пение (задостойники, ирмосы на праздники и др.). Однако анализируемое нами произведение не содержит ориентации на «древние напевы». Более того, композитор не выходит из рамок классической тональности, подчеркнутой традиционной модуляционностью и стандартными гармоническими оборотами (имитация и периодичность способствует тому же).

Гармонизация М. Ковалевского на ту же мелодию (она помещена в сборник: М., 1996) также вполне тональна и традиционна: автентические, плагальные и полные обороты затеняют иногда вводимые унисоны и октавы и «задают тон» типу гармонизации. Отсюда можно сделать вывод о том, что мелодия — это одно, а гармония — другое, то есть две как бы различные, невзаимодействующие системы.

Совсем иная картина в Херувимской Чеснокова — на мелодию «Видя разбойника» (Обиход 1909 г.). Тотальная диатоника, проецируемая с горизонтали напева на вертикаль гармонии; попевочно-комплементарная полифония, распространяемая на все голоса партитуры; «стертая» басо-фундаментальная логика гармонического последования; озвучивание оригинального напева разными тембрами (и их комбинацией) — эта стилистика явно извлечена из фонда мелодии.

Однако Чесноков при этом не игнорирует и тонального устройства соль минора. Оно слышится в строчных кадансах, в основном плагальных, держащих на себе тектонику песнопения; в тоникальных педалях и других деталях вертикальной и горизонтальной структуры. Это есть образец модальной тональности, made in Russia, хотя и не самый показательный для Чеснокова. Примечательно, что тот же самый мотив — «Видя разбойника» — использован уже упомянутым Ковалевским (1956). И что же мы слышим? Звучат: старая европейская тональность, вернее, гармонический ре минор (с элементами натурального и мелодического), половинные и полные кадансы ($S–D_7–T$), стандартные гармонические обороты, несколько «скрашенные» церковными, типа VII нат.–III. И все же в условиях повторности, квартетности, стабильности удивляет отсутствие даже попытки к оживлению, одухотворению литургического текста.

Гармонизация мелодии, особенно древнейшей, действительно сложный процесс, который по-разному осознается композиторами. Результат — наличие различных стилистических вариантов звучания. Сравним ряд номеров Лондонского сборника (1975. Т. II. Ч. 1, Всенощная), для которого характерна ориентация на отечественное наследие. («Неизменно придерживаясь традиции, мы посвятили наибольшую часть нашего собрания древним роспевам».) Так, греческий роспев, являющийся наиболее типичным для «предначинательного псалма» (№ 103) и по сей день, по-разному истолкован «перелагателями». Заключенный в объем квинтового звукоряда, он, казалось бы, не создает простора для гармонизации. Однако, будучи «позднейшим» (по классификации Металлова) и тоникально ориентированным в своей мелодической основе, он соответственно «прочтен» Чесноковым в «Благослови душе моя» (ор. 27 № 1) — в гармонической тональности (Фа мажор), с четко выраженным строчным кадансированием, плагальными (даже с отклонением в S!) и атентическими оборотами. Однако это не делает псалом «европеизированным», как, например, в гармонизации Коллегии этого сборника (заметим: тот же Фа мажор). Чесноков, во-первых, расширяет звукоряд до «церковной гаммы» (ладовый вариант: ми — ми-бемоль), а во-вторых, мелодизируя голоса, находит нестандартные гармонические последования. (Тот же греческий напев в руках Кедрова-сына явно продолжает традицию в рамках обиходного звучания.) Или другой пример.

Киевский роспев (сокращенный) песнопения «Свете тихий», прекрасно воспетый Кастальским, Чесноковым, Рахманиновым и др., предстает здесь в различных гармонических ипостасях. На что наталкивает мелодия? Заключенная в малое «терцовое согласие» (по Смоленскому), то есть состоящее из пермутации трех звуков, она «наводит» на переменный лад (*ре-фа*), который в дальнейшем тонко гармонически дифференцирован и детализирован Кастальским в четырехголосной фактуре.

Чесноков (ор. 27 № 3) придерживается такого же толкования роспева, а именно переменности в области функционально-гармонических отношений, но распределяет мажоро-минорные краски «крупным мазком» (а не дробным!). Кроме того, впечатляет его манера инструментовки мелодии — озвучивание ее тембрами разных голосов при сохранении четырех-пятиголосной фактуры.

Киевский роспев употребителен и в жанре «Ныне отпущаеши»: Кастальский, Гречанинов, Кедров-сын создали варианты своего слышания этого молитвословия. Заметим, что современный Обиход (вернее, Октоих) включает это неизменяемое песнопение в гармонизации, близкой «капелльскому» Всенощному бдению (под ред. Римского-Корсакова). Вмещенный в квинтовый звукоряд, этот напев утвердился в диатонической гармонии, насыщенной «внутренней» параллельной переменностью.

Кастальский в одном из своих «Ныне отпущаеши» (№ 1 — демеством, № 2 — мелодия старинной рукописи, № 3 — киевский роспев) полагает этот киевский роспев в многоголосную фактуру для большого хора. Мастер хоровой фактуры и сонорных эффектов, композитор не «погрешает» против диатоники роспева. Помещая ее в раму мелодического минора (до минор), проникающего во все голоса сопровождения, композитор умело сочетает модальный и тональный потенциал. Звучание пустых квинт, унисонов и октав, как и педалей-

исонов, возводит дух к седой старине, а звучание трезвучий, септаккордов в линеарных и функциональных последованиях соотносит с сегодняшним днем. Органично формируется синтез подсистем мелодии и гармонии, в котором структурная роль принадлежит скорее тональности — с ее выраженными каденциями, динамикой звуковысотного становления.

Примечательна также гармонизация киевского роспева «Ныне отпущаеши», сделанная Гречаниновым. Композитор, частично сохраняя идею переменности, акцентирует не минор, бытующий в обработках этой мелодии, а мажор (До мажор). Это создает с самого начала настроение той светлой радости, о которой извещает текст: «...Свет во откровение языков и в славу людей Твоих...» (заметим, что у Кастальского эти слова входят в зону мажорного фонизма — Ми-бемоль мажор). Приемы плотных тонических органных пунктов в октавных дублировках, терцовых и унисонных мелодических последований способствуют созданию ладо-тонального колорита, резонирующего старинной мелодии.

До сих пор нами была представлена работа композиторов с более «поздними» роспевами, которые уже в своей мелодической структуре содержат южно-славянские влияния, идущие с Запада. Наибольший интерес в плане синтетичности звуковысотной структуры представляют, однако, обработки знаменного роспева — «древнейшего» среди мелодий православной церкви.

2. «Древнерусское церковное пение, наравне с народными русскими песнями, — писал Смоленский, — несомненно, произведение нашего народного творчества, созданного по законам, лежащим в нашей крови, и по формам, выработанным нашим народным эстетическим вкусом» (ХРД. 1911. С. 142; из лекции по истории церковного пения в Московской консерватории — 5 января 1889 г.).

Знаменное пение, прошедшее через века, «прослушанное миллионами людей и пропетое миллионами певцов», по словам Смоленского, не оставалось неизменным и постоянно улучшалось — вплоть до «абсолютного совершенства формы и содержания», «до такого изложения, которое присуще народному творчеству» (там же). И внимание к этому плоду народного творчества не было оттеснено ни творениями в духе «болонской школы», а la итальянская поделка, ни

увлечениями своим собственным стилем, приводящим порой к забвению основ.

Гармонизация знаменной мелодии — это не только построение многоголосия, но и разработка специфической формы и темброинтонирования. За такую задачу брались многие, но удавалось решать ее — в духе «народно-эстетического вкуса» — немногим.

Надо сказать, что в церковно-служебной практике и по сей день сохраняется широко «употребительное», но безымянное пение, например знаменное «Хвалите», Тропари по непорочнах, Тропари воскресные и др. Гармония чаще всего не выходит за пределы «гармонической тональности», слегка озвученной церковными оборотами. Но нас интересует другое — авторские произведения, и не любые, а только те, в которых «канон и стиль» дают заметный художественный результат.

У Кастальского, помимо «изменяемых» знаменных песнопений Октоиха, имеются «неизменяемые» песнопения того же роспева. Но среди семидесяти трех номинаций каталога Юргенсона значится только семь, относящихся к этому жанру: Херувимская песнь (№ 3), Милость мира (№№ 6 и 10), «Благослови, душе моя, Господа» (№ 25), «Блажен муж» (№ 26), «Ангел вопияше» (№ 31), «Хвалите имя Господне» (№ 54).

Какие приемы гармонизации можно приметить у Кастальского, вернее, каковы признаки «модальной тональности» этого автора? Среди них:

- погружение древней мелодии в «стерильную» *диатоническую среду*, но тоникально неоднородную — в соотвествии с конечными попевками мелодии (в «Блажен муж» попеременно фигурируют два устоя — *ре* и *соль*, — создавая колебание опор в духе народной песни);
- погружение древней мелодии в мажор, обогащенный *хроматической альтерацией*, — имеются в виду аккорды побочных доминант из родственных строев (см.: №№ 1 и 31);
- погружение древней мелодии в *смешанный лад*, сочетающий мажор и минор, что отражается как в строчных кадансах, так и, частично, в звукорядном материале (см. № 24).

В знаменных гармонизациях Кастальского рождается поэтико-синтезированный звуко-образ, вбирающий темброинтонацию как

средство расцвечивания мелодии, а фактурный склад как статико-динамический «регулятор» звучания. Поэтому, анализируя этот феномен, сказать лишь о типе звуковысотности — еще мало что сказать о стилистике того или иного песнопения.

Яркий талант Чеснокова сподвинул его на собственное слышание знаменной мелодии. В чем же оно? Идет ли композитор путем Кастальского или обретает свою «технику» гармонизации?

При большем или меньшем приближении к диатоническому образу знаменной мелодии, Чесноков предлагает определенные конструктивные принципы. Процесс превращения знаменного одноголосия в многоголосие содержит, с одной стороны, некие устойчивые, а с другой — подвижные приемы, но не входящие с первыми в противоречие. Хорошей демонстрацией для подтверждения этой гипотезы могут быть Задостойники ор. 22 (всего — восемнадцать номеров).

Знаменная мелодия детерминирует разные стороны композиции:

- структурную, а именно организацию формы многоголосия в строгом соответствии с одноголосием;
- фактурную, то есть сочетание партий на единой интонационной основе — элементах попевочного состава;
- гармоническую — формирование вертикали и горизонтали путем проецирования заложенных в архетипе звукоотношений.

Несколько подробнее об этом — на примере некоторых задостойников ор. 22 Чеснокова. Песнопение «На введение Пресвятой Богородицы» (№ 3) содержит в крупном плане два ориентира — B–g, то есть типичный церковный тоникальный параллелизм. Этот принцип проникает и в малый план, а именно: «русские каденции» (термин Лисицына) и гармонические последования особого типа. Гибко варьируя вертикаль (от одно- до шестиголосия), меняя ее наполнение и плотность, композитор отходит от сплошной трезвучности, даже терцовости, столь типичной для «церковности». Уклоняясь в сторону ладового фонизма, достигаемого тотальной диатоникой, унисонными, квартоквинтовыми и другими созвучиями, автор не считает в то же время возможным отказаться полностью от тональной функциональности (например: VII–II–V–I; IV–I–V–I; тоническая педаль — с плагальными оборотами и др.).

Задостойник «На Рождество Христово» (№ 4) решается во многом сходно — внешне и внутренне, мелодически и гармонически. При

одинаковой высотно-ладовой позиции (при ключе два бемоля), гармония ориентирована на «мажоро-минорную» битоникальность — B–g, — ясно премежающуюся на протяжении всего песнопения. Однако эта «верность» устоям, как и в № 3, не делает композицию статичной. Становление достигается, во-первых, с помощью мелодии, вернее, характерных попевок, кочующих по голосам, а во-вторых — благодаря гармонии, меняющей фактурное насыщение и гармонический ритм.

Чесноков изыскивает, как и в других задостойниках, стилистически своеобразные обороты, используя одно- и двухголосие, четырех- и шестиголосие в свободном «парении» фактуры. Не исчезли и «европеизмы», но их мало: при «русских каденциях» ($VII_н$–I) звучат и общеизвестные (IV–V_7–I).

Создавая акустический образ древнерусской ладотональности, Чесноков явно акцентирует ладовый аспект знаменной мелодии и формирует стилистически своеобразный тип системы, индивидуально-авторского «образца». Если задаться вопросом — всегда ли он так поступает, то можно прийти к мысли, что «положение» древней мелодии в «гармонический состав» меняется в зависимости от жанра и, возможно, времени создания произведения.

Сравнивая, например, песнопение «И ныне... Единородный Сыне» знаменного и киевского роспевов (ор. 31, №№ 1 и 2), замечаем, что во втором, при явной «стилизации» (унисоны, октавы) и «натуральности» звучания, ре минор «контролирует» весь гармонический процесс, и особенно в коде (оригинальный quasi-SDT каданс). Однако в первом варианте такая направленность, хотя и наличествует (в ля миноре трижды попадается соль-диез), но не лишает музыкальный контекст переменности прежде всего в отношении тоникализации других ступеней, характерной плагальности, натурально-автентических последований и др.

Или другой жанр — «Милость мира», по Уставу строго связанный с диалогичностью структуры: текст (иерей) + пение (хор). Композитор с большим постоянством придерживается тоники — *си*, нигде не отступая от звучания минорного трезвучия и даже единожды намекая на гамму мелодического си минора («Достойнно и праведно есть»). Строго соблюдая очертание мелодии, ее ритмику и форму, автор созидает преобладающе диатонический образ Канона.

Возможно, не будет поспешным вывод о близости тональной структуры «изменяемых» и «неизменяемых» песнопений в стилевой системе Чеснокова. И звуковысотная организация гласового типа где-то смыкается с тональностью в переложении древнего напева, образуя специфический тип модальной тональности.

Чтобы еще яснее представить себе стилистику звуковысотных решений, сопоставим, как и прежде, песнопения *одного жанра и одного же роспева*. Замечательным образцом для этого может послужить песнопение, называемое «Тропари воскресны по непорочнах», взятое в исполнении Чайковского, Рахманинова и Чеснокова. Будучи «перелагателями» знаменной мелодии, композиторы показали нам как свое понимание смысла священного текста, так и восприятие соответствующих ему выразительных средств.

Какие признаки ладотональной организации содержит первоисточник?

Запевно-припевная развернутая форма: к каждому стиху (а их — 4) полагается припев «Благословен еси Господи, научи мя оправданием Твоим», а в заключении — «слава и ныне» + троекратная «Аллилуиа». Тропари малого знаменного роспева имеют явную однотоникальную направленность — на тон *ре*, который выделяется структурно (им заканчиваются строки) и ритмически (самая весомая нота в почти моноритмическом окружении). Ладовая «область» — это терцово-квартовое согласие, в объем которого входит малое (ре, ми, фа) и укосненное (ми, фа, соль) согласия; конечным тоном является звук ре, а господствующим — звук фа. Песнопение содержит сорок строк — либо повторяющихся по мелодическому содержанию (припев), либо интонационно сходных. Таков тот небогатый арсенал средств, который предлагает малый знаменный роспев композиторскому воображению.

Как композиторы интерпретировали этот материал — «Тропари по непорочнах»?

П. И. Чайковский, бережно сохраняя структуру малого знаменного роспева (за исключением высотной позиции и метризации), гармонизует его в тональности ля минор. Трезвучная аккордика, простая фактура, европейские кадансы (II_{6_5}–V_7–I) в конце каждого тропаря — вот те приметы, которые характеризуют церковный стиль этого звуко-образа. Гармония — область поиска «своего» личного и «своего» народного: с одной стороны, звучат обиходные обороты,

типа I–$VII_н$-$III_н$–I (вернее, кругооборот), а с другой — характерная для Чайковского плагальность со II_7 и IV. Отсутствие вариабельности — и в гармонии, и в форме — отражает скорее храмовое звучание, нежели авторское «артистическое чувство».

Чесноков в песнопении «Тропари воскресные: Ангельский собор...» (из Всенощного бдения ор. 44) мыслит и «звукосозерцает» как общность и соборность, так и единичность, личностность молящихся, включая и свой голос. Вариантность, охватывающая высотность, тембр и фактуру, — характерная черта сонорного облика тропарей Чеснокова. Малый знаменный роспев — строгий, аскетичный и даже «абстрактный» — облекается каждый раз в живую плоть музыкальной ткани. Как и Чайковский, Чесноков погружает напев в однотональную гармонию — ля минор, в котором господствует натуральный звукоряд, лишь слегка измененный (соль-диез, фа-диез). Устойчивость «конечного тона», идущая от напева, не будучи снятой или замененной, отчасти колеблется за счет альтернативного До мажора, временами захватывающего музыкальное пространство.

Вариантность проникает и в малый, и в более крупный план гармонии: сходные строки и попевки могут озвучиваться разной аккордикой и разным тембровым составом (от одного до шести голосов). В результате форма приобретает живое дыхание и движение. Этому способствует и пространственный параметр — звучание тембровых групп и всей хоровой массы голосов, «партесная» имитация музыкального материала строк на «Аллилуия». Таким образом, гармонизация древнего напева — это не только «облачение» его в многоголосие, но и фактурно-тембровая разработка общего звучания. Характер последнего отличается строгостью и сдержанностью при изысканности и художественности индивидуального решения Чеснокова.

Как поступает Рахманинов с тем же малым знаменным роспевом?

«Благослови еси Господи» из Всенощного бдения ор. 37 — вдохновенное молитвословие, глубина и искренность чувств которого соответствует красоте и мастерству музыкального воплощения. Партитура, сохраняющая мелодическую первооснову, — красочная храмовая живопись, вобравшая все оттенки разнотембрового колорита в чистых и смешанных тонах. Канонически следуя образцу — высотный уровень (*ре*–конечный тон), исоны (на *ре*, *ля*), строчное деление, запевно-припевная форма, господствующая диатоника — композитор привлекает

все богатство мелодико-полифонических и фактурно-тембровых средств, мудро распределяя их в звуковом времени-пространстве. Высотная организация настолько слита со всеми музыкальными параметрами, что с трудом обособляется, хотя и во многом «режиссирует» музыкальный процесс. Сохраняя интонационное ядро архетипа как главенствующее и своего рода «тоникальное», Рахманинов расширяет звуковые ресурсы путем тонально-модальной организации. Область интонирования включает не только материал всей «церковной гаммы» (с тонами *си* — *си-бемоль*), но и вводит дополнительные квартовые шаги (*си-бемоль* — *ми-бемоль* — *ля-бемоль*), — то создавая «инакость» гармонического оформления, то возвращаясь к первоначальным звукообразам.

Композиционный замысел песнопения, в отличие от исходной мелодии (как и решения Чайковского), подчинен закону музыкального становления, развития, движения, в котором принимают участие все средства выразительности, результатом чего является уникальный художественный образ, по музыкальным достоинствам превосходящий многое созданное ранее.

Завершая рассмотрение знаменных гармонизаций — области постоянных композиторских изысканий, — выскажем предположение: потенциал этих древнейших образцов народного творчества настолько велик и неисчерпаем, что позволяет продолжать поиск и по сей день...

Итак, прикоснувшись к «живым образам» — музыкальному воплощению молитвословий, — попытаемся сформулировать некоторые выводы:

- С наибольшей полнотой то, что мы поименовали как «модальная тональность», представлено в переложениях знаменного роспева, хотя это и не исключает сочинений, стилизационно близких первым.
- Синтез старинной мелодии и «новой» гармонии, одноголосия и многоголосия породил особый тип ладо-гармонической системы, конструктивные принципы которой сочетают в единстве эти два начала.
- Своеобразие музыкальной системы — результат индивидуального «звукосозерцания», а сами музыкальные произведения — синтез выразительных средств прошлого и настоящего.

«Духовный организм России создал, — писал И. Ильин, — свой особый *язык*, свою *литературу*, свое *искусство*»[28]. Этот «свой особый язык» живет и в возрожденных духовно-музыкальных творениях.

Примечания

[1] *Металлов В.* Очерк истории православного церковного пения в России. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995 (репринт 1915). С. 136.
[2] Там же. С. 148.
[3] *Смоленский С.* Вступительная лекция // ХРД. 1914. С. 83.
[4] *Львов А.* О свободном, или несимметричном ритме. СПб., 1849.
[5] *Гуляницкая Н.* Русское «гармоническое пение». М., 1995.
[6] *Каталъский А.* Октоих. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1997. С. 5.
[7] *Каталъский А.* О моей музыкальной карьере и мои мысли о церковной музыке // Музыкальный современник. 1915. С. 37.
[8] *Каталъский А.* Там же.
[9] *Каталъский А.* Практическое руководство к выразительному пению стихир при помощи различных гармонизаций. М., 1909. С. 235.
[10] *Металлов В.* Цит. соч. С. 35.
[11] *Каталъский А.* Цит. соч.
[12] *Каталъский А.* О моей музыкальной карьере... С. 43.
[13] *Лисицын М.* Обзор и перечень всех духовно-музыкальных сочинений для смешенного хора. СПб., 1912. С. 34.
[14] *Никольский Л.* Духовно-музыкальные сочинения А. В. Никольского // ЖМП. 1994. № 6. С. 125.
[15] *Никольский А.* Там же. С. 126.
[16] *Компанейский Н.* О стиле церковных песнопений // РМГ. 1901. № 37. С. 858.
[17] *Ильин И. А.* Борьба за художестевнность // Одинокий художник. М., 1993. С. 280.
[18] *Панченко С.* Литургия, ор. 27 . Партитура (предисловие). С. 3.
[19] *А. А. Архангельский.* Воспоминания современников. Избранные духовные хоры a capella. М., 1999. С. 46.
[20] *Краткий* церковно-богослужебный словарь. М., 1997 (репринт 1916).
[21] *Компанейский* Н. // ХРД. 1915. № 45. С.1093–96.
[22] *Никольский А.* О церковности духовной музыки // ХРД. 1909. С. 268.
[23] *Металлов В.* Очерк истории православного церковного пения в России. М., 1915. С. 145.
[24] *Гречанинов А.* Где и как пробивать брешь // Хоровое и регентское дело. 1909. № 1. С. 7.
[25] *Никольский А.* О церковности духовно-музыкальных сочинений // Хоровое и регентское дело: 1909, № 3. С. 75.
[26] *Лисицын М.* О новом направлении в русской церковной музыке. СПб., 1908. С. 19.
[27] *Чайковский П.* Полн. собр. соч. Т. 63. М., 1990. С. 273.
[28] *Ильин И.* Россия есть живой организм // Русская идея. М., 1992. С. 433.

Глава третья

Принципы тембровой организации

Общие соображения. — «Тембризация» в описании и реализации Никольского. — Художественные ассоциации: «вселенское-индивидуальное», симметричность, «идейный центр» (Чесноков, Вик. Калинников, Черепнин). — «Дубликаты»: варианты составов и темброинтонирования (Кастальский). — Соло и хор (Чесноков, Никольский).

Тембр в православной церковной традиции — это унисонное пение, «мелодическое пение». Вот что пишет один из исследователей «песнопевцев и песнопений греческой церкви»: «Что касается до древнего церковного пения, которое изменил своим октоихом св. Дамаскин, то нужно много говорить, что в древних церквах нигде не совершали пения на инструментах. Древнее пение церковное везде голосовое. Древнее церковное пение, как надобно полагать, близко подходило к голосовому иудейскому»[1].

Исчез ли такой род пения с водворением «гармонического пения»? Мелодическое пение, сохранившееся в старообрядческой традиции, возрождается ныне повсеместно. (Достаточно сослаться на монодическое пение на литургии в Троицком соборе в Свято-Троицкой Сергиевой Лавре, отличающееся и профессионализмом, и высоким духовным настроем.)

Унисонность мужского хора, сочетающего разноуровневые тембры, издавна обогащалась резонированием в пространстве храма. Антифонность, проникшая в различные жанры песнопений, способствует созданию своеобразной пространственности музыкальной композиции, в которой движение тембра, локализация его в разных точках храма (клиросы, хоры, схождение в центр) создает некую тембровую драматургию даже в условиях монодического пения.

Что приобрело/утратило «гармоническое пение»? Оно утратило унисонность как совокупный хоровой тембр, но приобрело фонизм «квартетности» как стилистической приметы духовной музыки (хоральность). Однако со временем мелодическое и гармоническое начала стали взаимодействовать, тесно «сотрудничать», создавая во многом оригинальные типы темброво-фактурного воплощения. (Яркие образцы — в творчестве Кастальского, Гречанинова, Никольского, Чеснокова, Шведова и других композиторов.)

Тембровый образ песнопения мыслится нами как художественное сочетание голосов, хоровые *со-звучия*, меняющиеся в плотности и красках в процессе становления музыкального текста; как палитра звукообразов, рисующих музыкально-колористическую картину по канве вербального текста. Композиторы нового направления в церковной музыке смотрят на хор как на «родного брата оркестра» или как на «оркестр человеческих голосов», — пишет М. Лисицын, ссылаясь на выражения Никольского, прозвучавшие на Всероссийском съезде регентов в 1908 году в Москве [2]. Более того, Лисицын указывает на церковные композиции, написанные «в оркестровом размахе»: «Волною морскою» Гречанинова, Херувимскую ор. 24 Панченко, его же Великое славословие, 103 псалом на всенощном бдении, «Тебе поем» Кастальского и др.

Важно также его утверждение о том, что изменилось понятие о хоровых звучностях: «Как Вагнер ввел новые звучности в оркестр, — проводит он смелое сравнение, — так композиторы нового направления стали искать новых звучностей в хоре»; «вообще о церковных композициях нового направления можно было бы сказать, — заключает исследователь, — что это хоровые, оркестрово написанные симфонического характера пьесы или, что произведения нового стиля церковной музыки симфоничны»[3].

Таким образом, сонористическая сторона новейших духовных композиций как «оркестровка хоровых голосов» была осознана достаточно рано — параллельно самому творчеству, хотя и не получила особой теоретической разработки или рекомендаций по технике композиции (это произошло позже).

1. Понятие «*тембризация*» — в сопоставлении с «инструментовкой» — ввел А. Никольский. Хор — это «богатейший ансамбль, содержащий в себе до полутора десятка разных тембров, имеющих каждый свой особенный и яркий колорит...», — писал ученый в статье «К вопросу о новых путях в области хоровой композиции»[4]. Важно отметить не только формирование понятия, родившееся из композиторской практики — своей и своих коллег, — но и его теоретическое описание, как и музыкальное воплощение самой техники тембризации.

«Каждая хоровая партия есть, строго говоря, целое "семейство" голосов, в составе не менее трех и даже четырех каждое. Так, в сопрановой партии находим следующие голоса-тембры: а) сопрано лирическое, б) драматическое и в) меццо-сопрано, с подразделениями последнего на

оттенки: первый — с приближением к чистому сопрано, и второй — к высокому альту. В собстенно альтовой партии легко различать: 1) альт высокий, с достаточно свободным верхним регистром ... и хорошим медиумом, при слабозвучном, правда, нижнем регистре...; 2) контральто — с его благородным и величным нижним регистром, хоть и при затрудненном верхнем ("гусиный фальцет" на высоте ля-си-до-ре). Среди теноров различаются, подобно сопрано, голоса высокие: одни лирического, другие драматического характера, и низкие (так называемые "вторые тенора"), с плотным и звучным медиумом, слегка баритонального оттенка... Наконец, в басовую партию входят: а) баритоны легкие и высокие басы; б) бассо-кантанте, певучие, полно звучащие на всем протяжении, не исключая и низких тонов, и в) бассо-профундо, грузные глубокосидящие голоса, мощные, хотя часто лишенные басовых верхов (и даже середины), — то, что в просторечии зовется "октавистами" [5], — этот теоретический вывод, подтвержденный сложившимся практическим опытом, заслуживает самого серьезного внимания.

Тонкая дифференциация тембров, установление групп и подгрупп, в целом складывающихся в ансамбль из 11–12 тембров, включение добавочных детских голосов, также не однородных — вся эта хоровая партитура обладает колоссальным потенциалом выразительных средств. «При написании такой партитуры композитор, очевидно, должен поступить точно так же, как при инструментовке своих сочинений для оркестра, так как и здесь ему предстоит использовать почти не меньшее, чем в оркестре, количество голосов, качественно различных и столь же характерных»[6].

Итак, какие принципы тембризации устанавливает А. В. Никольский?

- Хор — «богатейший ансамбль», оркестр человеческих голосов, обладающих определенными тембровыми свойствами.
- «Тембризация» (некий аналог «инструментовки») — это процесс создания хоровой партитуры, в которой задействовано 11–12 тембров (для смешанного хора из мужских и женских голосов) или 15–16 (при составе хора из мужских, женских и детских глосов).
- Хоровая партитура — новый тип записи, где каждая партия имеет 2–3х-строчную нотацию (всего — 10–12 партий) и представляет собой картину тембровой «инструментовки» (партитура — дело автора, но и дирижер должен принять участие в ее корректировке).
- Художественный результат нов и перспективен: «Это влило бы в хоровую сущность новые живительные соки и открылись бы перспективы

сколь крайне желательные, столь же и легко достижимые. Подспудные сокровища колористически распустились бы пышным цветом, ставши явным со всей их красотой и очарованием; залежи драгоценной руды должны быть вскрыты, и тогда хор поднимется во весь свой богатейший рост»[7].

Думается, что в творчестве того же Никольского эти богатства хора раскрывались намного раньше созревания теоретических формулировок (1924), и его произведения — «Два хора» (опыт тембризации для смешанных голосов, a capella, — ор. 25 № 3 и ор. 54 № 8) — иллюстрация метода. Более того, тембризация практически была уже воплощена в творчестве ряда композиторов Нового направления, о чем писал Лисицын в своем реферате (1909). И «новые пути» (термин Никольского), были освоены ранее их теоретического осознания.

О чем говорят хоровые партитуры? Прежде всего, — о хоре «Вот падает звездочка с неба» (из Гейне) Никольского, в котором, согласно авторскому титулу, имеется подзаголовок «опыт тембризации». В партитуре 4 группы голосов: Soprani (Liric, Dramat., Mezzo), Alti (Alti, Contralti), Tenori (Liric, Dramat., II-e Ten.), Bassi (Baritoni, B-Cantanto, B-profundo), — записанные «партесно» и сведенные затем в четырехголосную фактуру фортепиано (последнее может служить партитурой для исполнения хора без «тембризации» — *А. Н.*).

В крупном плане тембровое решение подчиняется идее «двух миров»: в одном слышатся индивидуализированные голоса в разных красочных сорчетаниях (есть и solo сопрано драматического в сопровождении хора); в другом — общая масса, туттийно завершающая смысло-музыкальное построение. Тембризация наполняет форму живой фактурной «модуляцией», изменяющей состояние звучания в процессе музыкального становления. Заметим, что гармония, не блещущая самоценными красками, находится скорее «на службе» тембра, нежели наоборот. Сведенная к скромному плану и пролонгированным аккордам, она скорее обобщает то, что дифференцирует тембр, и поддерживает то, что он суммирует и сливает. Но обратимся к духовным сочинениям, предшествующим теоретическим «выкладкам».

«Исповедуйтеся Господеви» (псалом 135) Никольского — ор. 45 № 8 — сочинение, в котором тембризация является доминирующим художественным средством. Композитор «услышал» содержание этого знаменитого псалма в двутембровом музыкальном пространстве, а именно: основного хора

(С+А+Т+Б) и ансамбля («первые голоса — по два из каждой партии»). Этот звуковой замысел, сочетающий индивидуальные тембры с тембрами хоровой массы, хорошо согласован с процессом формообразования.

стих 1: ансамбль (s–a–t)	припев: хор
стих 2: ансамбль (s2–a2–t1)	припев: хор
стих 3: ансамбль (s1–a1/ t1–b1)	припев: хор
стих 5: ансамбль(s1– t1)	припев: хор
стих 6: ансамбль (s1–t1)	припев: хор
стих 8: ансамбль(s1–t1)	припев: хор
стих 9: ансамбль (s1–t1)	припев: хор
стих 25: ансамбль (s1–a1–t1)	припев: хор
стих 26: ансамбль (все: s2–a1–t2–b2)	припев: все

Повествовательная форма, развивающаяся на протяжении отмеченных секций — стих + припев, — с одной стороны, как бы стабилизирована, а с другой — пребывает в постоянном движении за счет тембровых дифференциаций внутри стиха, сопровождаемых высотно-ритмическими изменениями.

Тембризация — область творческого поиска на основе того или иного художественного задания. Поэтому при общности принципов, которые извлекаются из самих музыкальных текстов, формируются каждый раз неповторимые тембро-интонационные структуры. Яркий образец — Догматики-Запричастны (знаменного роспева), ор. 48, Никольского. Мы уже имели возможность говорить о стилистическом своеобразии этих произведений, основанных как бы на cantus firmus'e — знаменной мелодии; о теоретическом и музыкальном осознании композитором строения произведения, его фактуры, etc.

Например, Догматик 5-го гласа «В чермнем мори» (ор. 48 № 3) имеет, согласно авторскому толкованию, трехчастную форму, состоящую из вступления (экспозиции), разработки (А и Б = фрагментов) и заключения; кроме того, указывается количество строк (20) и их интонационная природа, то есть «мелодически самостоятельные» (8) и мелодически несамостоятельные, производные. Тембровая структура неординарна: сопраны — I и II, альты — I и II, тенора — I и II, басы I, II, III, IV, divisi; причем этот состав не только дифференцирован, но и функционально распределен в зависимости от фазы становления этой повествовательной формы.

Экспозиция:

1-я строка	***2-я строка***	***3-я строка***
С 1 –	–	–
С 2 –	–	–
А 1 –	–	–
А 2 – мелодия	мелодия	мелодия
Т 1 – мелодия (дубл.)	мелодия (дубл.)	мелодия(дубл.)
Т 2 –	–	–
Б 1 и 2 –	гармония	то же
Б 3 и 4 – пауза	гармония	то же

Разработка: II А

4-я строка	***5-я строка***	***6-я строка***	***7-я строка = 3-ей***
С. 1 – 2 –	–	мелодия	(прод.)
А. 1 –	–	контр. мел.	(прод.)
А. 2 = мелодия	(прод.)	–	–
Т. 1 = мелодия	(прод.)	–	–
Т. 2 –	–	мелодия	(прод.)
Б. 1–2}гармония	(прод.)	–	–
Б. 3–4}гармония	(прод.)	–	–

Разработка: II Б

	8 – 9стр.	***10 стр.***	***11стр.***	***12стр.***	***13стр.***	***14стр***	***15стр.***	***16/17стр.***
С. 1–2	–	мелод.	то же	–	–	–	мелод.	мелод.
А. 1–2	мелод.	гарм.	то же	мелод.	то же	то же	гарм.	гарм.
Т. 1–2	мелод.	–	–	мелод.	то же	то же	мелод.	мелод.
Б. 1–2	гарм.	гарм.	–	гарм.	то же	то же	–	
Б. 1–2	гарм.	гарм.	–	гарм.	то же	то же	–	

III часть

С. 1–2	туттийная	все	все
А. 1	мелодико-гармоническая	все	все
А. 2	мелодико-гармоническая	все	все
Т. 1	фактура	все	все
Т. 2	все	все	все
Б. 1–2	все	все	все
Б. 3–4	все	все	все
18-я строка		19-я строка	20-строка

Итак, мы попытались графически отобразить картину распределения музыкального материала и его тембрового озвучивания. Дифференцируя партии в процессе музыкального становления, композитор отводит им определенные функции: коренную мелодию (и контрапункт к ней) исполняют в основном альты (II) и тенора (I), к которым впоследствии присоединяются и другие голоса, в заключении образующие плотный хор на основном попевочном материале. Гармоническая функция отдана нижним басовым голосам, и лишь эпизодически — верхним.

В трех других Догматиках-Запричастных — иная звуковая картина, а именно: «Како не дивимся...» (догматик 3-го гласа знаменного роспева) включает партию канонарха (альт), исполняемую псалмодически и громко, тогда как «основная мелодия» (cantus firmus) в гармоническом сопровождении смешанного хора «блуждает» по разным партиям; «Царь небесный» (догматик 8-го гласа знаменного роспева), сохраняя этот принцип тембризации гласовой мелодии (в основном альт, сопрано, бас, сопрано), «распыляет» попевочный материал по разным партиям и насыщает их мелодико-тембровой интонационностью.

Мы не разбираем эти богатейшие идеями жанровые формы, полагая, что их анализ должен быть предметом специального скрупулезного исследования.

2. «Тембризация» как существенный принцип организации духовно-музыкального сочинения — имеет ли она связь с храмовым искусством?

«Икона в ее идее составляет неразрывное целое с храмом, а потому подчинена его архитектурному замыслу. Отсюда изумительная *архитектурность* нашей религиозной живописи»[8]. Согласно толкованию этого ученого, архитектурность характеризуют: неподвижность ликов в иконе; стремление вверх — удлиннение, прямолинейность фигур; симметричность и наличие «идейного центра»; «идея собора», то есть «преобладание вселенского над индивидуальным» (Там же. С. 22).

Идея собора находит прямое отражение в церковном «гармоническом пении». Звуковой образ песнопения слагается как из отдельных или сгруппированных голосов, так и совместного их, «соборного», звучания. Наиболее характерны в этом отношении жанры общенародного пения, имеющего особый тип музыкального *темброинтонирования*. Скандирование, речитация, одновременность слова и звука, аккордовость, гармоничность — эти свойства обычно ясно представлены в «Символе веры» и в «Отче наш».

«Верую» (из 1-й Литургии) Гречанинова — во всех вариантах звучания, то есть смешанном и однороднохоровом (в переложении Чеснокова) — это хорошо управляемый поток совместного звучания, меняющегося в темпе, динамике, высотности. Другое «Верую» (Ми мажор) — также отражает «идею собора» в клиросном темброинтонировании, сохраняя указанные стилистические приемы и добавляя к ним гармонические, регистровые и унисонные краски.

Надо сказать, что эта «соборность», представленная в тембре и фактуре, характерна для многих произведений «новой музыки». Стилистика хорового гармонического пения, отрежессированная ритмическим «жестом» (нота-против-ноты), дает о себе знать у многих авторов. Ориентируясь на «Переложения со смешанного на однородный хор духовно-музыкальных сочинений современных авторов П. Чеснокова» (репринт 1998 года), где представлены номера из Литургии, Всенощной и некоторые Причастны, назовем следующее: «Благослови, душе» Ипполитова-Иванова (Соль мажор) и Гречанинова (Ми мажор), «Во царствии Твоем» Гречанинова (ре минор) и Панченко (Ре мажор), «Отче наш» А. Чеснокова (Соль мажор), «Разбойника благоразумного» (соль минор) П. Чеснокова, «Свете тихий» Никольского (ре мажор), «Ныне отпущаеши» Гречанинова (Ми мажор) и многие др.

«Вселенское-индивидуальное» — эта идея, несомненно, воплощается в тембровом решении гласовых и негласовых песнопений, при-

чем фактура хорового пения может приобретать порой и некую *симметричность*, как в иконе, — через наличие *«идейного центра»*.

«Бог Господь», воскресные тропари 8 гласов (ор. 19) П. Чеснокова, дает материал для подтверждения этого положения. Так, глас 1-й имеет симметричную тембро-интонационную структуру:

1-я строка	*2-я строка*
дискант: гласовая мелодия →	гласовая мелодия (a due voci)
альт: дублировка гласа →	[сопров., двухголос.
тенор: сопровождение, двухголос.	[дублировка альта
бас : контрапункт	контрапункт

«Идейный центр» — это напев гласа, стягивающий на себя все звучание через дублировки и мелодико-попевочный материал. Симметричность тембровой конструкции — яркая стилистическая примета гласа 6-го, тропарь которого четко реализует эту идею:

1-я строка	*2-я строка*	*3-я строка*
Д: исон]	исон]	исон]
А: глас]	глас]	глас]
Т: [исон	[исон	[исон
Б: [глас	[глас	[глас

В повторяющейся затем ситуации — 1-я, 2-я, 3-я строки — полностью воспроизводится эта картина, но с прибавлением заключительной строки. Здесь также за «идейный центр» следует принять рельефно звучащую гласовую мелодию, которая подчиняет себе модальную гармонию.

(Симметричность в распределении тембра заметна и в 3-м гласе — в «Бог Господь», в тропаре «Да веселятся небесная, да радуются земная...».)

Этот конструктивный прием, распространенный на тембр, можно наблюдать не только в гласовых, но и в негласовых песнопениях. Пример тому — «Господи, спаси и Трисвятое» Вик. Калинникова (в переложении Чеснокова). «Идейный центр» выражен здесь темброво-фактурно и высотно-гармонически. Вся трехголосная вертикаль «держится» на устойчивом доминирующем тоне — звук *ля* в верхнем голосе

(«Святый Боже...»), на который ориентирована движущаяся парная группа нижних голосов. Кроме того, «квартетность» арочно обрамляет общее звучание, получая опору в середине формы («Слава...»).

Другой пример негласового песнопения — «Приидите поклонимся» из Всенощной ор. 51 Н. Черепнина:

1 строка:				
s мелодия	1 = мелод.;	11 = исон	–	–
a контрапункт	1 = мелод.;	11 = исон	–	–
t	–	–	мелодия = s	1+2: мел.+исон
b	–	–	контр. = a	1+2: мел.+исон

Во 2-й строке — новая, вариантная симметричность: та же мелодия (s + t) и контрапункт к ней (альт + бас), но с заключительным «соборным» туттийным звучанием. Эти идеи пролонгированы и в область 3-й строки, завершающей песнопение.

Н. Черепнин, будучи знатоком оркестра, проявил себя и как мастер хоровой «оркестровки». Всенощная ор. 51 — наглядный пример этого письма, позволяющего находить специфические краски для каждого номера цикла (мы располагаем Вечерней). Так, аскетически сдержанный характер «Ныне отпущаеши» с басовым solo поражает пластикой крупных мелодических линий, звучащих то одноголосно (бас), то в различных дублировках (в октаву — сопрано + тенор; в параллельных «ленточных» аккордах — сопрано + альт + тенор и др.), — в контексте своеобразной диатонической гармонии с церковно-органными «педалями». Или, напротив, соборность хвалы, воздаваемой в песнопении «Богородице Дево», где в условиях красочной терцовой гармонии, неторопливой традиционной моноритмии раздается хор восьми разнотембровых смешанных голосов, звучащих и строго аккордово и плавно линеарно, и слитно и «раздельноречно».

Идеи параллелизма тембров (в частности, альтов и теноров), пластических «ленточных» звучаний, педализированных тонов и аккордов продолжают развиваться в песнопении «Свете тихий», диатонический Си мажор которого источает благостное звуковое сияние в пространстве малой формы, ставшей, по сути, большой благодаря темброво-фактурно-гармонической «событийности», смысловой и музыкальной весомости.

2. «Тембризация» осуществляет себя как в условиях со стабильным составом голосов, так и нестабильным. Высказываясь против «учебно-шаблонного четырехголосия», господствовавшего сто лет у «классиков», Кастальский вводит *дубликаты*, то есть переложения для разных составов (до двух партий включительно — например, знаменные догматики). Такого рода идеи имеют не только практическое значение, но и о многом говорят в отношении темброинтонирования: один и тот же музыкально-вербальный текст получает вариантную музыкальную выразительность, а в итоге — образное решение. В этом можно убедиться на таких произведениях, как «Дева днесь» (№ 7б, в двух видах), «Старо-Симоновская херувимская» (№ 12, для четырех- и трех- голосного хора), «Софроньевская Херувимская» (№ 13, так же), «Благослови, душе моя, Господа» (знаменного роспева — для большого и небольшого хора), «Свете тихий» (№№ 45, 46 — для небольшого хора с указанием для исполнения однородным хором) и т. д. (см. №№ 48, 50, 53, 54, 55, 56).

Нестабильность состава — это не только возможность вариантных прочтений одного и того же песнопения, но и возможность создания темброво-событийного ряда внутри произведения. *Тембровая драматургия* с определенным составом «персонажей» — достижение того же Кастальского, подхваченное и другими деятелями Нового направления. Яркий пример претворения этого принципа — его «Чертог Твой» для тенора соло с хором (№ 72). Глубокое молитвенное содержание — моление о спасении души («... просвети и спаси мя») — потребовало гораздо большего, нежели вербальное, музыкального пространства. Тонко дифференцированное — темброво и мелодико-гармонически, — оно предстает как неоднородное, состоящее из музыкальных «подпространств»: {соло + верхние женские голоса} — {соло + нижние мужские голоса} — {соло + мужские голоса} — {соло + женские голоса}....; а на заключительно-кульминационном этапе происходит соединение всех партий в условиях динамизированной гармонии и усиленной плотности голосов.

Сравнивая технику тембризации, созданную в этом, более позднем по каталогу, произведении с другим «Ныне отпущаеши» (№ 2, по старинной рукописи), замечаешь следующее. Сольная теноровая партия в последнем, являясь стрежневой, создает как бы «разделенное» тембровое пространство: аккомпонирующие мелодические и

гармонические созвучия, окружая solo сверху и снизу, создают ощущение симметричности звуковых пластов. При этом простая тональная гармония (до минор — «полный минор») звучит фоново и не задерживает на себе внимания.

Идеи включения сольного пения как акцентного выделения того или иного тембра в хоровой партитуре, с одной стороны, дали высоко художественные образцы (например, музыка Гречанинова, Чеснокова, Ребикова), а с другой — довольно банальные образцы сладкозвучного вокала с нехитрым гармоническим сопровождением.

Знаменитым стало песнопение «Блажен муж» (бас-соло) из всенощной ор. 44 Чеснокова, где на партии солиста лежит вся музыкально-смысловая нагрузка, а на четырехголосном смешанном хоре — функция углубления этого смысла (через повторение ключевых слов и аккордов). Драматургическое открытие композитора — самостоятельная композиционная функция музыкального славления в «Аллилуия», решенного в изысканных и проникновенных гармониях. Образующееся темброво-функциональное «расслоение» музыкального пространства — также художественная находка композитора, мастерски сочетающего «смысловой код» с поэтической сонорикой музыкального текста. (См. также концерт-стихиру на Благовещение — ор. 40 № 2 — «Совет превечный», написанный для альта соло в сопровождении четырехголосного мужского хора (тенора и басы).

Интересный подход демонстрирует Никольский в Венчании для смешанного хора ор. 41. Прокимен «Положил еси на главах их венцы» задуман как торжественное песнопение для двух солисток (сопрано и альт) и хора. Двухчастная композиция с кодой, выдержанная в диатонически красочном Ля мажоре (с элементами модальности), тембризована в соответствии с развитем формы. 1-й стих исполняет альт-Solo в сопровождении сдержанной гармонии, 2-й стих поет сопрано-Solo — в контексте развитой, обогащенной альтерацией гармонии, и в заключении (ремарка: «весь хор») — подводится итог темброво-мелодико-гармоническому развитию. Оба этих примера — Чеснокова и Никольского, — различные по методу, едины в одном, а именно в соподчинении, согласовании всех поэтических средств музыкальной композиции.

В процессе поиска средств тембризации Чесноков достигает разных типов звучания не только через варьирование составов, но и путем своеобразного «манипулирования» сочетанием хоровых масс

и солирующих голосов. Эти идеи можно наблюдать в таких знаменитых его сочинениях, как «Ангел вопияше» ор. 22/18, «Да исправится молитва моя» ор. 24, «Величит душа моя Господа» ор. 40, «Мати Божия» ор. 45 и др., в которые вводится тембр солирующего — возможно и детского голоса.

Каждое произведение Чеснокова — это особый мир темброинтонирования, что стало стилевой приметой поздних опусов — ор. 40, ор. 45, где содержатся мастерские сольно-хоровые номера. Так, «Ангел вопияше», пленяющий созерцательно-радостной гармонией (задостойник Пасхи), озаряется и тембром детского дисканта-Solo. Введенный в экспозиции в сопровождении контрастных тембров мужского хора, он устраняется в имитационно-энергичной средней части («Святися, святися, Новый Иерусалим...»), с тем чтобы неожиданно возродиться в репризе и оставить впечатление Света и Чистоты...

Примечательно в этом отношении и песнопение «Да исправится молитва моя» (из Литургии Преждеосвященных даров ор. 24). Тембровое решение (альтовое соло и хор) отражает каноническую структуру — «диалог» иерея и хора; но Чесноков придает ей своеобразный художественный смысл. Сравнение с «Да исправится молитва моя» Гречанинова («Страстная седмица», № 5) приводит к такого рода размышлениям:

- форма, зависящая от строения текста, у обоих авторов явно воздействует на семантику тембров и их организацию в музыкальном пространстве;
- стихи (их 4) и припевы (их 4) распределены по принципу solo-«остальной хор», но у Гречанинова использован наряду с тенором-Solo и альт-Solo («не уклони...»); кроме того, Чесноков считает необходимым — и это тонкий прием! — возвратиться в заключении к репризе первоначальной ситуации;
- соотношение solo и хора осуществлено авторами на основе разных принципов — полифонического (у Гречанинова), гармонического (у Чеснокова).

Этим мы не завершаем раздел о «тембризации» — крупной проблеме, поставленной и определенным образом разрешенной композиторами Нового направления.

Примечания

[1] *Арх. Филарет* (Гумилевский). Исторический обзор песнопевцев и песнопений греческой церкви. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995/1902. С. 218.
[2] *Лисицын М.* О новом направлении в русской церковной музыке. СПб, 1908. С. 22.
[3] *Лисицын М.* Там же.
[4] *Никольский А.* К вопросу о новых путях в области хоровой композиции // Музыкальная новь. 1924. №№ 6–7. (Цит. по архивной копии, любезно представленной сыном композитора, Л. А. Никольским.)
[5] *Никольский А.* Там же.
[6] *Никольский А.* Там же.
[7] *Никольский А.* (цит. по ксерокопии Л. А. Никольского; подлинник — в ГЦММК, ф. 294, ед. хр. 261, л. 70).
[8] *Трубецкой Е.* Три очерка о русской иконе. М., 1991/1915. С. 20.

Глава четвертая

Принципы формообразования

Общие соображения: вопросы теории и истории.
4.1. Малые формы. *Понятие и жанры песнопений. — Малые формы в обиходной практике и композиторской интерпретации. — Вторичный композиционный план в переложениях (примеры сочинений Кастальского, Чеснокова, Рахманинова, Кедрова-сына). — Трансформация обиходной модели в авторских произведениях (Гречанинов, Рахманинов и др.). — Сравнение сочинений одного жанра — с целью выявления моментов формотворчества (на примере песнопения «Взбранной воеводе» — обиходного, Архангельского, Никольского).*
4.2. Большие формы. *Понятие и церковные жанры. — Песенная форма* с припевом *и особенности ее структуры. — Искусство музыкального движения в условиях тематической повторности. — Сравнительный анализ «полиелея» (Чесноков, Смоленский, Кастальский, Рахманинов). Выводы по проблемам статики и динамики, вариантности и инвариантности. — Формы* без припева *и «повествовательное пространство». — Роль нарратива как принципа, организующего музыкально-событийный ряд. Повествовательная форма и анализ избранных образцов — «Верую» (Кастальского, Гречанинова), «Великое славословие» (Ипполитова-Иванова, Панченко).* Псалом *и его интерпретация в творчестве разных авторов.* — Псалмы-концерты *Никольского и приемы темброво-фактурной, гармонии-полифонической организации.* — Причастны *и их типы. Анализ работ Никольского: Догматиков-Запричастнов как свободной обработки большого знаменного роспева.*

Если вопросы ритма и звуковысотности были предметом практического «делания» и теоретического «выговаривания», то проблемы формы были поставлены со всей серьезностью научного подхода только в начале XX века. А. Никольский, изложивший ценные мысли в труде «Формы русского церковного пения» отмечал:

«Самобытность форм свидетельствует о полной независимости творчества, о том, что русские художники и мастера пения развивались и шли своим, особым путем, открывая в искусстве такие стороны, которых не знало и не касалось искусство других народов»[1].

Этот факт активизации внимания в направлении изучения формы древнерусской мелодии — одно из доказательств движения в сторону национальной поэтики музыкальной композиции у представителей «новейшей духовной музыки». Тот же Никольский, открывший

дискуссию о «церковности», считал, что «близость к формам древнейших времен является» ее «существенным признаком».

Композиторы, а они нередко и ученые, изучали и знали эти самобытные законы сложения древних песнопений и, практически прилагая их в своих духовных произведениях, создавали стилистически яркие неповторимые образцы художественно-музыкального творчества. Бросая взгляд на художественные песнопения этого времени, особенно Кастальского, Гречанинова, Чеснокова, Никольского, можно удостовериться, что ощущение древнерусского формотворчества им явно присуще, и, более того, явилось «моделью» для духовно-музыкальных композиций будущего.

Форма, имманентная древней мелодии, естественно перевоплощается в многочисленные переложения и обработки тех композиторов, которые ищут обновления стилистики музыкального языка. Беря за основу мелодии, принадлежащие разному времени и имеющие разного типа сложение, они так или иначе следовали ее структуре, которая, не отличаясь схолостичностью, не была лишена и определенных композиционных особенностей.

Построение роспевов — знаменного, греческого, болгарского, сербского, киевского — имеет свои специфические закономерности, которым сознательно или бессознательно следуют композиторы в своих произведениях. Так, форма знаменного роспева диффренцируется в зависимости от того, «большой» он или «малый». Достаточно точную характеристику давал Н. Потулов:

«Существенное различие малого знаменного роспева от большого, относительно внешней формы, или музыкального построения их, заключается в том, что напев каждого гласа малого роспева подразделяется, как и подобны, на музыкальные строки, которые, не изменяя ни в коем случае мелодии своей, следуют одна за другой в известном порядке. В большом же роспеве, хотя и существует подразделение напева на строки, но строки эти не имеют ни того правильного последования одной за другою, ни той неизменяемости в самой мелодии, которая, сообразно содержанию песнопения, весьма часто разнообразится, оставаясь верной своему характеру и музыкальному ладу»[2].

Эта «внешняя форма» проступает явным ориентиром в обработках Никольского (догматики-запричастны), Шведова (догматики), Чеснокова (задостойники), Кастальского (стихиры, догматики, ирмосы) и др.

Таким образом, принцип неизменяемости и порядка следования строк — принадлежность малого знаменного роспева, а принцип изменяемости (в мелодиях строк и последовании их) — принадлежность большого знаменного роспева. (Однако этот момент, как можно заметить, является все же предметом авторского подхода, представления композитора о стиле церковной музыки.)

Что касается греческого и болгарского роспевов, то, по мнению Потулова, построение их различно: «...в некоторых гласах напев подразделяется на строки, правильно одна другую сменяющие, в других же подразделения сего вовсе не замечается» (Там же. С. 73). Киевский роспев, как известно, по структуре близок малому знаменному и содержит «правильно» чередующиеся строки и мелодическое сходство их.

Музыкальная форма, изначально связанная со стихами (мерная проза), наглядно и слышимо проявляет себя в том, что называлось «музыкальными остановками», означающими моменты членения текста по «колонам». Так возникло понятие музыкальной строки, озвучивающей эти фрагменты, *строки как единицы музыкального текста песнопения*.

Итак, можно сделать вывод, что архетип, взятый в основу переложения, определяет музыкальную форму — как в частях, так и в целом. И всякое отступление от этого есть фактор стилевой в формотворчестве.

Когда Кастальский в своем «Практическом руководстве...» предлагал образцы для обработки стихир, то он давал и таблицы строчного деления, с тем чтобы соответственно форме была расставлена и гармония. И это немаловажная черта как его художественного метода, так и принципа формообразования вообще.

Даже бегло взглянув на гармонизацию Кастальского «Господи воззвах» с двумя стихирами 8 гласов киевского роспева, можно обнаружить следующую картину: глас 1 состоит из пяти строк (последняя помечена К, то есть конечная); глас 2 — 1, 2, 3, 2, 4, 2 + К; глас 3 — 1, 2, 1, 2 + К; глас 4 — 1, 2, 3, 4, 5, 3 + К; глас 5 — 1, 2, 3, 1 + К; глас 6 — 1, 2, 3, 1, 2 + К; глас 7 — 1, 2, 1, 2 + К; глас 8 — 1, 2, 3, 1 bis + К. Заметим, что сличение с «Руководством...» Потулова расхождений не дает, и это подтверждает мысль о наличии канонической основы в песнопении.

Форма имеет прямое воздействие на организацию гармонического потока, «остановок» в пределах него, выбор аккордовых средств, соответствующих настроению и смыслу текста. Такого рода формообразующие особенности не свойственны «общей музыке», на

что и обращали внимание те, кто осмысливал наследие с музыкальной и теоретической позиций.

Заметим и следующее. Кастальский, создавая курс «церковно-музыкальных форм» в Синодальном училище и продумывая его программу, писал: «Музыкальные формы нашего церковного обихода настолько в общем самобытны, сравнительно с общеизвестными формами, изучаемыми в теоретических классах консерваторий, что я нашел лучшим выделить эти формы в самостоятельный отдел»[3].

При этом композитор выделяет формы гласовых и негласовых песнопений, особенно углубляясь в знаменный роспев и его жанровые виды (стихиры, ирмосы, антифоны, богородичны, догматики). Его внимание привлекает «строфная форма в обычных гласовых напевах», особенности церковных речитативов и псалмодического пения, солирование и диаконовские запевания и проч. Не обходит он вниманием и старинную традицию антифонного пения (двухорность). Однако какой-либо научно-теоретической классификации церковно-музыкальных форм обнаружить в плане Кастальского не удалось.

Отдавая себе отчет в сложности и неразработанности этой проблемы, попытаемся все же сделать некие шаги в направлении *систематизации* этих форм духовной музыки. Классификацию можно провести, на наш взгляд, по разным основаниям:

1) По принадлежности к архетипу, а именно: а) к форме гласового пения; б) к форме негласового пения. (Важность этого момента явно осознавал Кастальский, когда в своей программе уделил специальное место большому знаменному роспеву и «формам его сложного ритма», как и другим формам «песнопений не гласовых из всенощной и литургии».)

2) По жанрово-функциональному назначению, то есть по типу композиции в зависимости от ее богослужебного назначения.

3) По объему вербального текста песнопения, отраженного в его канонической внутренней структуре, так или иначе проецируемой на музыкальный текст.

Сразу же заметим, что внутри того или иного *рода* песнопений имеется развитая система *видов*, например: виды стихир, виды канонов, виды литургий и др.

Какой путь выберем мы? Акцент будет сделан на классификации по величине композиции и структурным признакам, что позволит

наряду с объективным делением включать в поле зрения и другие стороны форм.

В связи с этим допустим возможность уподобить разного рода молитвословия тому, что в литературоведении носит наименование *больших* и *малых* форм. Приведем известное высказывание, сделанное в начале 20-х годов:

«Мы склонны называть "большою формою" ту, на конструирование которой затрачивается больше энергии ...Пространственно большая форма бывает результатом энергетическим... Расчет на большую форму не тот, что на малую, каждая деталь, каждый стилистический прием в зависимости от величины конструкции имеет разную функцию, обладает разной силой, на него ложится разная нагрузка»[4].

В этом высказывании заложена, на наш взгляд, немалая методологическая «энергия», способная работать не только в сфере «литературных фактов», но и музыкальных фактов. Попытаемся применить эти понятия к изучаемому предмету и последовательно рассмотреть духовно-музыкальные сочинения, сгруппировав их на первом уровне по принципу «величины конструкции». (Последнее не означает, однако, отключения от содержания духовного произведения, умаления его специфического предназначения в службе.)

4.1. Малые формы

К *малой форме*, в которой относительно кратко выражается основная мысль, можно отнести многие «изменяемые» и «неизменяемые» песнопения. Что можно принять за признаки малой формы? Поскольку изначально существует тесная связь между вербальным и музыкальным текстом, постольку объем первого — величина текста — не может не влиять на последний. Во всенощной таковыми являются, например, тропари праздникам, прокимны, «Свете тихий», «Ныне отпущаеши», «Богородице Дево» и др.; в литургии — «Единородный Сыне», «Приидите, поклонимся», «Трисвятое», «Кресту Твоему», прокимны, «Достойно есть» и др.

Следует, видимо, делать различие между реальным временем звучания и количеством слов — стихового материала. Словесный текст может быть так «распет», что он преображается до неузнаваемости: то, что в и д е л о с ь как краткое молитвословие, с л ы ш и т с я как развитое повествование, вернее, как звукообраз, выражающий определенное состояние души... (Весьма показательны в этом отношении, например, Херувимские песни и причастны.) Но на этой стороне проблемы мы остановимся позже.

Малая форма, как и большая, тесно связана с *жанром* и с функциональной ролью молитвословия в той или иной службе. Жанрово однозначные музыкальные «номера» имеют некие общие сходные моменты, которые влияют на сложение формы в целом. Эта взаимосвязь формы и жанра позволяет привлекать понятие *величины* как конструктивного принципа.

В малой форме — по отношению к большой — как правило, содержится небольшое количество строк, например: «Тебе поем, Тебе благословим, Тебе благодарим, Господи, и молим Ти ся, Боже наш»; или «Хвалите Господа с Небес, хвалите его в вышних. Аллилуиа, аллилуиа, аллилуиа»; «Буди имя Господне благословенно от ныне и до века» (трижды). (Для сравнения: в Символе веры — двенадцать строк, в догматике — до двадцати и выше, Великом славословии — двадцать четыре + Святый Боже... Слава и ныне.)

Наиболее простой является *повторно-строчная форма*, складывающаяся из сходных по мелодии и гармонии строк, а наиболее сложным — вариант, образующийся как результат становления, развертывания мелодико-гармонического материала. Композиторы, синтезируя и то и другое, создавали художественно своеобразные и стилистически неоднородные хоры.

Наглядным примером первого могут служить песнопения малой формы из Обихода церковного пения синодального хора под редакцией Кастальского. Так, «Трисвятое» состоит из троекратного повтора речитирующей мелодии (с V-I- гармоническим оборотом), которая еще два раза пропевается в заключении, с полным совершенным кадансом в конечной попевке ($I\text{-}IV_7\text{-}V_7\text{-}I$). Или «Достойно есть», в котором восьмистрочная мелодия неизменно повторяется — при сохранении строя и основных тональных функций (до мажор).

Композиторские подходы привносят свежую струю в толкование малых форм: повторная дискретность либо сглаживается континуальностью, либо преодолевается вовсе. «Свете тихий» в редакции Кастальского, широко поемой и ныне (см: Октоих 1981), воспроизводит конструктивные принципы киевского напева: шестистрочное

многоголосие, расчлененное ясными монотоникальными кадансами (кроме заключительного), повторяемость гармонических оборотов на сходных попевках. Но композитор, извлекая идеи из первоисточника и слегка варьируя их, стремится достичь мелодического, гармонического и ритмического единства в этой «вечерней песне». Все пространство звучания окутывает прозрачный и светлый фонизм, медитативно развивающийся от строки к строке.

Если Кастальский не отказывается от повторности, то Чесноков в своем «Свете тихий» (ор. 27/3), сохраняя строчное деление напева, наоборот, преобразует традиционную повторность, и форма получает в результате новое музыкальное дыхание. Каждая строка — это микромузыкальное «событие» в процессе раскрытия священного текста песнопения. Тембровое озвучивание напева, вьющегося из голоса в голос — то в унисонах, то в октавных дублировках; гармонические варианты, окрашивающие каждую строку особым тембровым колоритом; плотность фактуры, вибрирующей в соответствии с ритмом формы и динамической «серией», — вся эта стилистика музыкального языка служит и дифференциации, и интеграции средств в создании художественного целого. Чесноков, как видно, перелагая обиходный напев, привносит в звучание формы элементы развития, движения, становления.

Таким образом, беря за основу традиционную мелодию, композиторы — Кастальский и Чесноков — каждый по-своему ощущает эту жанровую форму.

Малые формы могут являть собой структуры, в которых энергия заимствованных мелодий, поддерживаемая энергией гармонии, создает *вторичный композиционный план.* Возникающее авторское прочтение оригинала представляет немалый интерес с точки зрения стилистики формотворчества. Поясним это на примере переложений «Ныне отпущаеши» в гармонизации Кастальского, Гречанинова, Чеснокова.

Молитва праведного Симеона Богоприимца, звучащая в конце Вечерни, — это сложное воплощение чувств и мыслей, слившихся в моменте Сретения Господня. («Не старец Меня держит, но Аз его держу, ибо он от Меня отпущения просит», — говорится в молитвах праздника.)

Глубокий смысл молитвословия открывает возможность для индивидуально-авторских толкований. Так, Гречанинов, гармонизуя

киевский роспев, содержащий семь строк (вариантно повторяющихся), мастерски объединяет их в непрерывное высказывание. При этом композитор, не снижая уровня восприятия строчного деления, артикулирующего текст молитвы, создает подобие трехчастности с помощью гармонии и фактуры. Заметим, что это не снимает и «стилизации» старины, которая слышна в ладовости, унисонах, переменных кадансах, педалях типа исона, моноритмии.

Иначе поступает Кастальский в своих трех «Ныне отпущаеши» (№ 3 — демественом, № 2 — киевский роспев, № 3 — киевский роспев), — либо приближаясь *к*, либо отдаляясь *от* «модели» обиходного пения. Оригинальность формы № 3 — в эпико-драматическом прочтении текста молитвы. В музыкальных терминах — это динамичная конструкция, основанная на мелодии (она поручена басу) и порождаемых ею попевках; озвученная меняющимся фонизмом интервалов (унисоны, терции, квинты, октавы) и аккордов (трезвучия, септаккорды, созвучия с побочными тонами), она выливается в трехфазную форму волны, с трехкомпонентным ритмом формы.

В двух других «Ныне отпущаеши» композитор ищет и находит иные способы интерпретации семистрочного песнопения, обращаясь к выразительной силе гармонии, полифонии, фактуры и тембра. Сам автор особенно ценил песнь с теноровым solo — «мелодия по старинной рукописи», — пространственное и тембровое решение которой содействовали созданию пластичной формы-повествования. Кастальский писал, что его церковная музыка поначалу одних отторгала, а других восхищала «Кто-то собирался бить по шее», а кто-то восторгался — «консерваторские тузы» (упомянуты Рахманинов, Сафонов; см. статью «Моя карьера...», с. 35). Композитор, несомненно, создал свой стиль, не обезличив древнюю мелодию, но, нообороот, найдя для нее достойное оформление.

Так возникает своеобразное формотворчество даже на основе заимствованной мелодии, имеющей изначально заданные структурные характеристики. Опять сошлемся на Чеснокова, демонстрирующего художественные находки, красота и самобытность которых мало у кого вызывают сомнения (*«Молодой талант»!* — Кастальский). Его малые формы — жемчужины церковно-хорового искусства — обладают рядом общих черт. Это:

- сохранение строчной структуры мелодическими, ритмическими и гармоническими средствами (см., например, «От юности моея» ор. 44, знаменного роспева);
- преодоление дискретности путем варьирования кадансово-строчных попевок и «рифмования» на расстоянии (например: «И ныне... Единородный Сыне» ор. 33 № 1, знаменного роспева);
- привлечение музыкальных средств для создания динамической формы, а именно «тембризации», изменения фактурной плотности, гармонического продвижения;
- развитие формы второго плана (например: «Ныне отпущаеши» с басовым solo, ор. 40).

Замечательный образец переложения малой формы — «Взбранной воеводе» из Всенощного бдения Рахманинова. Греческий роспев сохранен композитором с большим «тщанием» — и мелодически, и структурно, что в целом определило как тектонику композиции, так и становление формы. Все музыкальные параметры активизированы, как-то: мелодия, последовательно колорированная тембром тенора и сопрано; ритм, «яркий», комплементарно распределенный по партиям; динамика, дифференцированная тонко по ходу текста; фактура, полифонно-гармонический склад которой создает красочно-выразительный фонизм. Энергия, излучаемая этим песнопением, потенциально кажется неисчерпаемой, что соответствует «глубинной структуре», смыслу священного текста.

Композиторы современного «русского зарубежья», «не притязая вовсе на указание «новых путей» (из предисловия к Лондонскому сборнику. Ч. 1), предложили свой подход к формотворчеству — и в частности, к переложениям в малых формах. Каков он?

В трех обработках «Свете тихий» Н. Н. Кедрова-сына (на сокращенный киевский роспев) явно наследуется национальная традиция — в «классическом и обновленном» виде: с одной стороны — аккордовый и полифонико-гармонический склад, диатонизм, тембризация, а с другой — при наличии строки как единицы формы — стремление к процессу становления, вариантности и эмоционального оживления. (Нельзя не заметить сходства с методом Кастальского («Свете тихий», № 1), Чеснокова (27/3), а также — Кедрова-отца («Свете», 1926 г.).

Форма песни «Богородице, Дево, радуйся», выполненная опять же Кедровым-сыном (№ 33 — греческого роспева), — динамическая композиция, но решенная в спокойных, тихих, акварельных тонах. Сравнивая ее с гармонизацией того же роспева Архангельским (Соль мажор), который не избегал расчлененности, повторности и монотоникальности, мы замечаем некую новизну в подходе. Трехкомпонентный ритм формы, образующийся из троекратного повторения текста, — это органичное целое, подкрепленное вариативной фактурой, гармонией и тембровым освещением мелодии и ее окружения. Автор, надо отдать ему справедливость, извлекает из диатонической структуры волевую энергию и сдержанную красоту.

Итак, если в переложениях композиторы «ухитряются» добыть новые силы для формотворчества, то что же происходит в сочинениях? По нашим наблюдениям, композитор, с одной стороны, отталкивается от модели, традиционно звучащей в обиходном пении; с другой — он формирует свой образ текста, запечатлевая его в звуках и тембрах, ритмах и динамике в пространственно-временной «расстановке» музыкального материала в целом.

Сочинение, в отличие от переложения, дает свободу. Но в каких пределах и свободу от чего? Небезынтересно привести высказывание А. К. Лядова, который на предложение написать духовно-музыкальное произведение попросил прислать ему образцы работ — все равно чьих, — с тем чтобы изучить «форму», в которой эти песнопения слагаются. Следовательно, есть нечто, могущее быть вынесенным за скобки и характеризующее тот или иной жанр.

В сочинениях композиторов Нового направления обнаруживается, по крайней мере, два подхода к малым формам:

- тот, в котором проявляется близость к обиходным;
- тот, в котором проявляется отдаление от них.

При этом наблюдается в одних случаях стремление к стилистическому своеобразию, а в других, наоборот, — стирание признаков творческого «Я» как несовместимых с духом церковной соборности. Композитор сочиняет нередко, имея в виду «модель», характерную для обиходного пения, но может быть и вне интонационной ориентации на тот или иной напев.

Показательно Трисвятое из Литургии Иоанна Златоуста (ор. 31) Гречанинова. Троекратный повтор стиха «Святый Боже...» + Слава... и Ныне... + «Святый бессмертный...» + реприза первой стро-

фы — вся эта конструкция, почти неизмененная гармонически (Си-бемоль мажор), но лишь слегка «подсвеченная» (соль минор), вполне соответствует обиходно-традиционной модели.

Форма Малого славословия, отражающая ангельское приветствие Рождающемуся Богомладенцу, моделирует текстовую структуру: троекратное «Слава в вышних Богу...» и «Господи, устне мои отверзеши...» (дважды) является тектонической опорой для песнопения, открывающего праздничную Утреню. Эту формальную схему можно услышать во многих сочинениях, например: в Малом славословии Неизвестного автора (Ми-бемоль мажор), который четко делит материал сначала на три, а потом на два раздела, немного варьируя звучание модуляционностью; в музыке Ф. Мясникова (фа минор), где это своеобразное двухчастие подчеркнуто мелодико-гамронически; в сочинении Кастальского № 1, где в отличие от обихода, музыкальный текст насыщается изменениями, способствующими непрерывности развития и эмоционального напряжения.

Своеобразное решение, как всегда, предлагает Рахманинов в своем Шестопсалмии (в автографе «Славословии малом»). Композитор несколько переосмысливает структуру, беря в основу троектратное возглашение «Слава в вышних Богу, и на земли мир в человецех благоволение» и присоединяя к нему «Господи, устне мои отверзеши, и уста моя возвестят хвалу Твою» a la coda в медленном темпе («с большим чувством» — ремарка автора). Форма имеет трехфазную драматургию: каждая строка, отмеченная изменением выразительных средств, объединяется с последующей в восходящую волну и завершается хоровой имитацией трезвона («усиливая звук и ускоряя» — примечание в автографе). Так возникает оригинальная форма — торжественная песнь Богу-Слову, в основе которой лежит традиционный прототип.

С тем чтобы понять момент формотворчества в области малой формы, допонительно сравним сочинения одного жанра — песнопения «Взбранной воеводе».

В Обиходе Придворной певческой капеллы (1900) эта песнь представлена в наипростейшем виде: шесть строк = шести повторяющимся мелодическим попевкам = шести идентичным гармоническим оборотам, то есть имеется только один вариант мелодии и один вариант гармонии. Как поступают композиторы, — в данном случае Архангельский и Никольский?

Архангельский в своем сочинении «Взбранной воеводе» (из цикла Пение всенощного бдения для четырехголосного хора, 1916 г.), ориентируясь на строчную конструкцию, слышит песенно-повествовательную форму, в которой ни та, ни другая повторность не имеет места. Однако классический гармонический план — исходный и заключительный этап, серединное развитие — вырисовывает некую трехчастность европейского типа.

Никольский сочиняет «Взбранной воеводе» (Неизменяемые песнопения из Всенощного бдения ор. 26, 1908) по-своему. Во-первых, композитор иначе слышит строчное деление, укрупняя блоки текста, подчиняя их музыкальному становлению. Во-вторых, он формирует некое двухчастие средствами мелодии, гармонии и фактуры (G-C тональный план), в котором конечная попевка превращается в развитый каданс (C–a–e–G). В результате форма приобретает торжественно-динамичное звучание, в котором повторность если и есть, то лишь в речитативно-попевочных оборотах. Обиходная повторность, носящая механический характер, снимается, и песнопение приобретает радостный торжественно-гимнический характер.

Итак, сравнив толкования песнопения «Взбранной воеводе», замечаем различную степень авторского инициирования в процессе формотворчества. Но, пожалуй, самым выдающимся образцом этого жанра является «номер», созданный Рахманиновым, в котором греческий роспев не «помешал» художественному мастерству, венчающему пение на Всенощном бдении.

Малая форма — область достаточно широкого диапазона поисков: от форм, подобных обиходным песнопениямя, до форм, отталкивающихся от них; движения от канонически-традиционного к стилистически своеобразному решению.

Обращает на себя внимание *форма-повествование*, то есть такое музыкальное толкование текста, которое содействует живому становлению образа, душевного состояния, восприятия смысла. Интересные образцы содержат сочинения Гречанинова, Шведова, Ребикова, Панченко. Эта тенденция будет особенно характерна для «больших форм», дающих возможность для музыкального озвучивания собы-

тийно-эмоциональной стороны текста. (Но об этой стороне композиции — несколько позже.)

Композиторы Нового направления обогатили духовно-музыкальное творчество мастерской интерпретацией малой формы песнопений, не лишая их строгости и «абстрактности», но, наоборот, оживляя их духом высокого — умного и сердечного сосредоточения.

4.2. Большие формы

Гимнография — жанр — форма — эти ступени духовно-музыкального творчества, взимосвязанные и взаимозависимые, всегда сосуществовали и всегда определяли поэтику композиции. Принципы формообразования, заложенные в знаменном роспеве, в известной мере нивелированные к началу XX века, подверглись теоретической практической реставрации в «новейшей церковной музыке». Эти принципы, как подчеркивал А. Никольский в своем труде «Формы русского церковного пения»[5] суть такое устройство богослужебного пения, которое возникло и развивалось вне воздействия светских музыкальных законов. «...В церковном пении текст, как нечто неотделимое от музыки, оказывает весьма сильное влияние на форму песнопения»[6]. Возникла каноническая система, которая в своем инварианте действует и по сей день, наполняясь стилистическими вариантами, конкретными *со*-временными музыкальными образами.

Что лежит в основе музыкальной формы?

- Единицей формы является *строка*, понимаемая как «текстомузыкальная мелодическая и грамматико-словесная фраза»[7].
- Совокупность строк образует композиционную целостность, организованную согласно закономерностям жанра, — собственно форму песнопения.
- Формы, имея в основе строчное деление, дифференцируются согласно жанровым признакам, предуказывающим внутреннюю организацию по частям, подотделам, строфам и т. д.

Таким образом, метод анализа форм церковной музыки требует специального подхода, учитывающего эти и другие закономерности певческого искусства.

Однако композитор, пишущий «репертуарные» произведения, нередко осмысливает жанровую форму, привнося в нее и свое толкование. *Канон* и *стиль* неизбежно приходят во взаимодействие, на пересечении которого возникает художественный результат, требующий осознания и оценки. Творения композиторов дают богатый материал для исследований в этой области.

К *большим формам* мы относим песнопения, структура которых складывается в зависимости от а) *величины* вербального текста, от б) *состава* музыкального материала и способов работы с ним, от в) *принципов создания* музыкального пространства. Другими словами, важен как словесный объем, так и его смысловое насыщение; важен и процесс дления в течение богослужебного действа, и строение музыкального текста. Музыкальная структура, следовательно, есть производное от того, что ее детерминирует; она есть форма того, что в ней содержится. Но у музыкальной конструкции есть свои «потребности» и, следовательно, свои художественные закономерности.

Сразу же важно сказать, что при первостепенной значимости текста в богослужебном пении способы музыкальной интерпретации его могут активно влиять на формообразование. И то, что в вербальном тексте молитвы малообъемно, в музыкальном тексте — песнопении — может оказаться *не*-малообъемным, звучащим гораздо дольше, чем в словесном произнесении.

Классификация «по величине» текста, таким образом, может претерпевать затруднения. Текста мало, а музыки много — такая ситуация не редкость в духовных произведениях. Хорошо слышится этот феномен в Херувимской песни — в сочинениях, начиная от Бортнянского, Глинки, продолжая в творчестве Чайковского, Львовского, Архангельского, Бирюкова, Кастальского, Ипполитова-Иванова, Гречанинова, Чеснокова, кончая opus'ами современных композиторов русского зарубежья.

К большим формам *пения на всенощном бдении* можно отнести ряд его главнейших неизменяемых песнопений, образцами которых могут быть, например: «Благослови душе моя Господа» (греческого роспева) Н. Черепнина, отличающееся единством мелодико-попевочного развития и разнообразием фактурно-гармонического оформления; «Хвалите имя Господне» (знаменного роспева) Чеснокова, синтезирующее технику унисонно-подголосочного пения и

специфической диатонической гармонии, как и его же «Блажен муж» киевского роспева (ор. 27 № 2). Приведем также сочинение Н. Черепнина «Блажен муж», изданное в сборнике под ред. Н. Кедрова в Париже. Композитор точен в оношении к первичной модели запевно-припевной формы (6 стихов и 6 припевов + славление), и не только не нивелирует ее, но, наоборот, ясно демонстрирует. Пространственность, изначально заложенная в этот первый антифон 1-й кафизмы, выявляется через поочередное исполнение тексто-музыкальных блоков. Черепнин, возможно, стремится к стилизации изначальной схемы, не отказываясь при этом от ее внутреннего преобразования.

Прекрасные образцы большой формы — во Всенощной Рахманинова («Блажен муж», знаменное «Благословен еси, Господи», «Величит душа моя Господа», знаменное Славословие великое). Эти формы характеризует как смысловое, так и структурное своеобразие, отличное от форм светской музыки композитора.

В *пении на литургии* — по линии нарастания «драматургии», если дозволено так выразиться, располагаются такие развитые формы, как Блаженны — Херувимская — Символ веры — Канон Евхаристический, — жанры, каждый из которых имеет свою внутреннюю организацию, отвечающую чинопоследованию и священному тексту. Центральная часть литургии, «Милость мира», — это целостное большое «диалогическое», словесно-музыкальное последование, состоящее из отдельных, но тесно связанных малых форм с песнопением «Тебе поем» в кульминации.

Высоким художественным достоинством обладают литургийные крупные формы, принадлежащее перу Кастальского (например, его «Милости мира» — сербская № 1, знаменная №№ 6, 10, ипатьевская № 14); Гречанинова (Символ веры — из Литургии №№ 1 и 2, а также «Отче наш» opp. 80, 107); Шведова (особенно «Верую», «Милость мира»); Панченко (например, «Во царствии Твоем»); Рахманинова («Во царствии Твоем», «Милость мира» с «Тебе поем»).

Большая форма играет существенную роль в службах годичного круга. Если жанровые формы Постной Триоди полны покаянного чувства и скорбного богомыслия (см. соч. Гречанинова и Никольского), то Цветная Триодь, наоборот, исполнена светлых, радостных и ликующих песнопений. Пасхальный канон (например, Никольского — ор. 37), Стихиры Пасхи (его же, а также Глазунова, Яичкова) — богатый, красочный и динамичный материал.

Сравнивая музыкальное толкование больших форм, попытаемся выяснить те «энергетические» силы, те стилистические приемы, которые функционируют в расчете на художественно-смысловую задачу и величину конструкции в связи с определенным назначением в церковных службах. Проблема классификации осложнена выбором основания для распределения этих форм по определенным классам явлений. Наиболее вероятным в нашей ситуации представляется группировка больших форм по структурному принципу, а именно по принципу наличия/отсутствия в них *припева* как существенного композиционного компонента.

1. Песенная **форма с припевом** содержит, по крайней мере, два вида тематического материала — а) тот, который может сохраняться неизменным, и б) тот, который может изменяться или варьироваться. Например, многочастный знаменный «Блажен муж» Чайковского (из Всенощной) имеет постоянный и неизменный припев «Аллилуйя» и псалмовые стихи, подвергающиеся варьированию в процессе становления формы (кода: Слава и ныне + троекратная аллилуйа в конце). «Блажен муж» Ипполитова-Иванова (ми минор) имеет сходную форму: изменяющиеся стихи и неизменные припевы (кроме заключительного). Сохраняет традицию и Н. Черепнин — в ор. 51/6 (ми минор): варьируя стихи, композитор оставляет незыблемым припев.

Однако традиция может быть прочитана довольно своеобразно, и при сохранении характерной запевно-припевной двухчастности может возникнуть иной звукообраз. Вариантности могут подвергаться обе части, в результате чего расчлененность и относительная обособленность получают импульс к объединенности и соединенности. Так, «Блажен муж» И. Толстикова в обработке П. Чеснокова — это непрерывно варьируемая форма, в глубинной структуре которой «зарыт» греческий роспев с музыкально сходными стихами и припевом.

Композиторы Нового направления, ориентируясь на музыкально-каноническую «схему», изыскивают возможности для ее новой и своеобразной интерпретации. Искусство целеустремленного м у з ы к а л ь н о г о д в и ж е н и я становится преобладающим и определя-

ющим стилистические очертания духовного произведения. Так, Чесноков в ор. 40/1 («Величит душа моя Господа») строит своеобразную двухчастность, где стих — это solo, а припев — хор в «фоновом режиме», сопровождающий стихи. Кастальский, в той же песне, положенной на напев Московского Успенского собора, мастерски избегает обиходной повторности и создает повествовательно-развивающуюся композицию, выразительность которой обеспечивается мастерской фактурой и тонкой тембризацией. Сходный метод, но отличный по темброинтонированию, демонстрирует и Никольский: его «Блажен муж» — сквозная форма, охватывающая единым дыханием стихи и припевы, песнопение, в котором «работает» не только высотность, ритм, но и динамика, темп, артикуляция.

Форма с припевом в руках тех, кто стремился к «новым берегам», приобретает иногда характер «симфонического» развития в рамках чисто хорового звучания. В антифоне «Во царствии Твоем» (ор. 23) каноническая повторность преобразуется Никольским в развернутый «нарратив», то есть повествование. Если можно было бы применить понятие «блочная форма», то, вероятно, это ближе всего было бы к процессу музыкального становления — его континуальности и дискретности. Стих + припев у Никольского образует единую музыкальную структуру за счет тонального и фактурного облика музыкального текста; и форма в целом имеет восемь фаз — со вступлением и заключением, — каждая из которых, вырастая из предыдущей, представляет свой тонально-мелодико-гармонический образ.

Понять специфику формотворчества композиторов «новейшей церковной музыки» помогает сравнительный анализ произведений одной жанровой формы, «исполненной» разными авторами. Образцом формы с припевом может быть *полиелей*. «Хвалите имя Господне» — центральное песнопение Утрени, торжественность которого подчеркнута всем «храмовым действом». «"Полиелей" с греческого значит "многомилостие" и многое освещение. Так называется пение избранных псалмов (134, 135), в которых не раз повторяются слова "яко в век милость Его" и перед пением которых по уставу должно быть возжигаемо много светильников...»[8].

Обиходный полиелей — это форма с припевом, состоящая из четырех фаз, каждая из которых содержит псалмовый стих и возглас «аллилуиа»; при этом музыка стиха мобильнее припева, хотя и тот и другой может подвергаться некоторым изменениям. «Хвалите», помещенное в издание «Пение при Всенощном бдении древних напевов, положенное для четырехголосного смешанного хора» (СПб., 1904), имеет традиционную структуру. В соответствии со стихами из двух псалмов образуется внутреннее двучастие, выявленное и двумя припевами; при этом мелодико-гармоническая структура последних представляется более развитой, нежели звучание стихов. Аналогов этой композиции в «музыке» лучше не искать и отдать предпочтение специфическому формотворчеству, где проблема «слово-музыка» решается в пользу слова: мелодико-гармоническая повторность влечет и повторность структурную — вне выраженных тенденций к разнообразию и самодовлеющей красочности.

Напомним, что к обиходному варианту близок полиелей Чайковского. Композитор, не избегая повторности — ни в стихах, ни в припевах, создает дыхание формы за счет контрастности фактуры и гармонико-полифонических приемов.

Композиторы Нового направления, гармонизуя обиходную мелодию этого песнопения, обычно придают форме *новую энергию*: в одних случаях она извлекается и з н у т р и мелодических ресурсов, а в других — привносится и з в н е, в виде тех или иных добавочных импульсов. Так, «Хвалите имя Господне» Чеснокова (ор. 11/5, знаменного роспева) — это, с одной стороны, обработка, близкая к архетипу, а с другой — и отдаленная от него. Извлекая из знаменноей мелодии (точнее: «переводне») ладово-интонационый материал, а вернее, контрапунктические подголоски, композитор строит целостную динамическую форму, находящуюся в процессе непрерывного становления.

Однако сравнение первоисточника с этим переложением показало, что Чесноков, допуская незначительные отклонения от него, последовательно соблюдает артикуляцию этой формы. Композитор следует не только четырехфазности развития, но и двухчастности, выявляемой через певческие области, через повторность стихов и припева во второй части и кульминационный характер развития в ней. Но сохраняя структуру древнего напева, Чесноков извлекает из него новый потенциал — не искажающий, а обогащающий его. Перед нами — утонченное художественное произведение, отвечающее и церковности, и внехрамовому исполнению.

Надо сказать, что метод Чеснокова нельзя унифицировать: форма, сохраняя каноническую основу, может по-разному «читаться». Так, «Хвалите» ор. 9/24 при общей схеме и диатонической основе (фа мажор) обнаруживает двучастность, мелодико-гармоническую повторность (и в стихах, и в припевах), и толкование приближается к варианту Капеллы. Иная картина — в «Хвалите» ор. 33/5: темброво варьируя киевский напев (он помещается в разных партиях) и допуская кое-где его транспозицию, композитор создает не дискретную, а континуальную форму с нивелированной повторностью в стихах и припевах — звучание, объединенное строгой диатоникой напева и гармонии. В итоге, на основе одной модели, канонической первоосновы, возникают даже у одного композитора различные толкованиия, причем творческому началу не сопротивляется ни переложение, ни сочинение.

Если обратиться к другим обработкам полиелея, то можно заметить явное варьирование модуса авторского подхода к этому песнопению. Так, Смоленский, используя «старинный напев» (так он его именует), достаточно строг и сдержан, но даже этот знаток старины допускает частичные повторы текста ради мелодико-гармонической подвижности, как и постоянные изменения фактурной плотности, — в целях нарастания мощности звучания, торжественности и «хвалитности».

Иной подход у Кастальского, поиски и находки которого как одобрял, так и сдерживал Смоленский. Кастальский, борясь со сплошной «квартетностью», создает редкий «акустический образ». Церковно-народный характер, особый эффект «протекания» достигается вокальной попевочно-подголосочной техникой, фактурно-тембровыми преобразованиями. Сохраняя каноническую модель в глубине интонационной формы (двухфазное деление всего комплекса стих-припев), композитор акцентирует хоровые Allilua, распевая возглас троекратно в каждой «строфе», и особенно пышно и красочно в заключении(= коде). Так возникает новая процессуальная форма с конструктивным принципом, явно коренящимся в традиционных приемах.

Творение Рахманинова — вершина художественного слышания, «миросозерцания» в звуках... Секрет этого уникального «Хвалите имя Господне» знаменного роспева, возможно в том, что вневременная уставная схема песнопения наполняется сиюминутным чувством и мыслью как синэргией живого молитвословия. Мелодическое варьирование напева — своеобразное древнерусское «плетение словес», — наполняющее попевочностью всю музыкальную ткань; гармонико-полифоническое развертывание потенциала церковного звукоряда, слитого воедино с тонально-возвышенным мажором (Ля-бемоль мажор); пространственно-временное дыхание фактуры, антифонно преподносящей текст, отдаляющей и сближающей стихи и припевы, etc. — все это создает свою, единственную в своем роде форму, моделирующую канон в контексте мастерского авторского стиля.

Итак, в руках композитора, облекающего древний напев в гармонические «оклады», статика сменяется динамикой, а повторность — вариантностью, а сплошное четырехголосие подвижной (от 1 до 8-голосия) фактурой. Изящество формы, изысканность голосоведения и, в целом, высокий художественный вкус — все эти черты композиций Кастальского, Чеснокова, Гречанинова, Никольского и Рахманинова заметно контрастируют на фоне «гармонических задач», решаемых многими авторами другого плана, например В. Зиновьевым, Ф. Ивановым, К. Мякинниковым, К. Маркевичем и др.

Мы рассмотрели некоторые большие формы всенощной и литургии, относящиеся к различным жанрам. Вне поля зрения остались и другие песнопения, имеющие запевно-припевную форму. Например: Тропари воскресные (5-й глас), имеющие припев «Благословен еси Господи»; канон (по Уставу), который, имея жесткую цикличеcкую форму, предполагает и припев, соответствующий богослужебному назначению Канона; Песнь Пресвятой Богородицы «Величит душа моя Господа», Псалом 33, «На реках Вавилонских, «Воскресение Христово видевше», «Отче наш», «Милость мира» и др.

Богатый материал для анализа формы с припевом содержат *постовые песнопения*, и в частности Страстная Седмица. Сравним толкование жанровых форм в обиходе (по репертуару хора МДА) и в композиторском творчестве.

Обиходное «С нами Бог» (на Великом повечерии по пс. 90) — «строфная» многоголосная композиция, соловецкий напев которой состоит из девятнадцати стихов с припевами. Песнопение предваряет одноголосный зачин (на слова: «С нами Бог, разумейте языцы и покоряйтеся, яко с нами Бог») и обрамляет двуголосное заключе-

ние (тот же стих + «Слава и Ныне... Яко с нами Бог»). Как поступают композиторы? В своем стремлении внести момент динамический они находят пути сохранить духовный смысл и достичь становления, развития формы. Так, Ипполитов-Иванов предложил оригинальное решение: канонарх «читком» произносит стихи, в то время как хор поет «Яко с нами Бог» на фоне движущейся гармонической панорамы. Образуется двуплановый диалог, в которм смысл слов выделяется и благодаря их произнесению, и «подсвечиванию» сдержанной и выразительной гармонией.

Сходную с предыдущим песнопением имеет обиходное «Господи сил...» — форма, содержащая пять стихов с припевом: «Господи сил, с нами буди, иного бо разве Тебе помощника в скорбех не имамы, Господи сил, помилуй нас», завершающихся традиционным «Слава и ныне». В обиходном варианте исполняемое на сходном материале для стихов и припева (обычно в параллельно-переменном строе (до мажор — ля минор), это песнопение, также не имея развивития, утверждает приоритет текста, отстраняя мелодико-гармонические возможности.

На Литургии Предеосвященных даров звучат уникальные песнопения, поражающие духовной глубиной, воплощенной в отшлифованную временем музыкальную форму. Так, «Во царствии Твоем» (соловецкое) — стабильная большая форма с припевом, где св. стихи на устойчивой мелодической попевке исполняют басы, а «Помяни нас, Господи, егда приидеши во царствие Твоем» — повторяет (после каждого стиха) гармонически неизменный четырехголосный хор.

Неизменность музыки, отражающая обиходную традицию, соответствует богослужебной ситуации, как и способствует утверждению основной мысли и духовного состояния.

«Строфная форма» (термин Кастальского) с припевом — принадлежность и других постовых песнопений, в данной традиции подчеркнутая и распределением звукового материала — одноголосно-многоголосного, мелодико-гармонического. Структура знаменитого «Да исправится молитва моя», содержащая изменяющиеся строфы текста и повторяющийся стих «Да исправится...», отличается от вышеописанной. Она исполняется в разных вариантах: один из них — стихи у канонарха (мелодия) и припев — у

хора (гармония); другой — трио и хор. (В обиходе все может исполнять хор, без дифференциации тембров и пространственного местоположения поющих.) Заметим, что стабильность формы — черта, присущая как старым временам, включая греческий роспев, обиход, так и музыку композиторов (например, Бортнянского, Гольтисона и др.).

Иной подход к формотворчеству — в «Страстной Седмице» Гречанинова, — циклу, прославившемуся высоким молитвенным духом и высоким мастерством художественного воплощения. Проникшись многовековой традицией, композитор нашел пути к преображению жанровых форм, в том числе и больших композиций. Так, в Блаженнах («Во царствии Твоем», № 3) создана двуплановая структура, в одновременно-разновременной последовательности сочетающая евангельские стихи и припев («Помяни...»). При этом континуальность, заместившая дискретность, — результат как тембрового расслоения смешанного хора (с соло), так и мелодико-гармонического варьирования материала. «Да исправится» — молитва, целостность которой создается всей поэтикой привлекаемых выразительных средств. Композитор органично синтезирует национальные и общеевропейские элементы, создавая тонально замкнутое, гармонически развернутое (мажоро-минорное) пространство, в котором действует «оркестр человеческих голосов», сужающий и расширяющий его.

Не входя в детали музыкального языка, которые здесь богаты и выразительны, отметим главное — существенное обновление функциональных основ композиции, такое обновление, которое углубляет и обогащает духовный смысл молитвословий. Гречанинов в своей «страстной композиции», её больших формах, сумел отразить драматизм и психологическую напряженность событийного ряда. И в этом его метод несет энергетический заряд древнерусской иконографии на ту же тему.

Таким образом, композиторы Нового направления, казалось бы, из элементарной песенной формы с припевом сумели добыть немалый художественный потенциал. Если не говорить о привычных «наполнителях» формы музыкальной, в чем они весьма преуспели, то следует указать на особый конструктивный принцип — пространственно-временное толкование двучастности. Наряду с обычным линейным,

последовательным рядом — «стих-припев» — вводится одновременная двухэтажная вертикаль. Форма как бы сплющивается, получая новый эффект звучания: тема + сопровождение = стих + припев (см.: Чесноков. «Величит душа моя Господа» — с дискантом и мужским хором).

В руках композитора, облекающего древний напев в гармонические «оклады», статика сменяется динамикой, а повторность — вариантностью, сплошное четырехголосие — подвижной тембро-выразительной фактурой. Изящество формы, изысканность голосоведения и, в целом, высокий художественный вкус — все эти черты многих сочинений композиторов «новейшей музыки» вызывают потребность поднимать проблему новой поэтики музыкального языка в духовных произведениях.

2. Формы без припева — это менее регламентированный тип структуры, который в зависимости от жанровой разновидности приобретает те или иные очертания. Однако их всех объединяет особое свойство — *повествовательность*, побуждающая к высокому молитвенному чувству, возвышенному духовному настроению.

Замечание Лихачева о наличии «повествовательного пространства» и «повествовательного времени» в древнерусском искусстве наталкивает нас на постановку подобной проблемы в отношении поэтики «новейшей церковной музыки» (Лисицын), возрождающей традиции национального прошлого. «Стремление к рассказу было необходимо миниатюристам, и они пользовались чрезвычайно широким кругом приемов для того, чтобы превратить *пространство* изображения во *время* рассказа. И эти приемы сказывались в самом литературном произведении, где очень часто повествователь как бы подготовляет материал для миниатюриста, создавая последовательность сцен — своеобразную "кольчугу рассказа"»[9].

Не будет, видимо, большим преувеличением ввести понятие *повествовательная форма (нарративная форма)* в приложении к музыкальному воплощению духовно-поэтических текстов.

Следует заметить, что повествовательность как «стремление к рассказу» свойственна многим молитвословиям, в которых «время рассказа» предстает в своем непосредственном течении — в процессе музыкального становления. Это начало проникает и в формы с припевом, но в отличие от форм без припева, в первых образуется двуплановая структура, включающая непосредственный молитвенный отклик на «рассказ».

Сошлемся на жанр «блаженн», исполняемых в начале литургии. «Блаженными называются изречения Иисуса Христа о блаженстве, которое обещается верующим за известные добродетели, например за смирение, милосердие, терпение и пр.»[10]. «Текст блаженн — это в сжатом виде основные евангельские события: крестные страдания, смерть и Воскресение Спасителя, покаяние и спасение благоразумного разбойника»[11].

В знаменном пении музыкальная форма, следующая духовному настрою каждого из восьми гласов, — это повествовательное пространство, заполненное гласовыми попевками, а вернее — их последованием с «цезурами» в конце строк. Принцип повествовательной формы, как он здесь слышится, — это процесс интонационного развертывания, основанного на гласово-попевочной вариантности. Однако блаженны образуют и некий внутригласовый цикл, объединяющий хоровые блоки не только текстом, но и интонационно: каждый из них, что примечательно, завершается сходной мелодической строкой (см. нотное издание: «Блаженны» — М., 1997). Так возникает «рассказ», «событийность» — движение по оси времени, без возврата назад, без буквальной повторности уже сказанного.

Такого рода «повествовательное пространство» звучит и в Литургии Никольского: «Антифон 3-й: Блаженства» — форма, сложенная из десяти фрагментов (без тропарей, как в «блаженнах» знаменных). Снимая традиционную антифонность, попеременное исполнение стихов, композитор создает непрерывно текущую форму, передающую смену молитвенного настроения через мелодию, гармонию, темп, динамику, то есть весь объем музыкального звучания.

Каковы характерные признаки *музыкального нарратива*, замечаемые в формах без припева? В самом общем плане — это:

— зависимость музыкальной формы от строения поэтического текста;

— зависимость организации целого от попевочного состава, определяющего сходство/различие, однородность/неоднородность звучания;

— зависимость дискретно-континуального процесса от логики тексто-музыкального становления.

Конкретная стилистика формотворчества познается по художественным образцам. Своеобразные решения можно наблюдать в произведениях разных жанров, но особенно показательным оказывается сравнение песнопений одного жанра, — написанных либо одним, либо разными авторами.

Сопоставляя прочтение «Верую» Кастальским, замечаем разнообразие музыкальных приемов, направленных на создание особого типа композиции, в которой на смену обиходной музыкальной повторности двенадцати колонов текста приходит повествование, разворачиваемое во времени и пространстве. «Верую № 1» (№ 69, Ре мажор) — это подвижная музыкальная структура, звучащая двупланово за счет несинхронного повторения текста, вернее, его фрагментов. Темброво окрашенная (передача текста в разные партии: басы–альты–дисканты–басы), основная нить текста, — а она и речитатив-мелодия, — пробирается сквозь гармонико-полифоническую ткань, постоянно варьируемую в плотности и динамике, как и гармоническом оформлении.

«Верую № 2» (№ 70, Ля мажор) — иное решение большой повествовательной формы, в которое привлекается и «читок» (для воспроизведения основного текста), и мелодико-гармоническое звучание. Характерна авторская ремарка: «Оттенки исполнения не относятся к тенорам: они должны как бы читать свою партию, — отчетливо и не впадая в чувствительность» (Кастальский). Повествовательность формы рождается не только благодаря этому удачно найденному приему, но и рядом других средств, а именно: непрерывному гармоническому последованию, фиксирующему колоны текста — A–cis–E–A–cis–fis–E–C–E–A, — и выделяющему определенный гармонический фонизм на отдельных словах и фразах.

«Верую № 3 (№ 71, Соль мажор — ми минор) — этот вариант «кредо», сохраняя найденные приемы повествования, и прежде всего континуально-дискретную форму, не повторяет предыдущих. Более сдержанный, собранный, если не сказать упрощенный и приближенный к народно-обиходной манере, он развивает характерные принципы конструирования — гармоническую вариантность, расслоение и соединение пластов, смену темпов и динамик и др.

Много интересных подробностей можно обнаружить, если сосредоточиться на других «Верую» — в частности, Гречанинова, который открыл миру совершенно новые формы звучания и развития музыкального текста (например, в Демественной литургии № 3, ор. 79 — для тенора или сопрано в сопровождении оркестра, органа и арфы).

Формы без припева, имеющие повествовательный характер, обнаруживают не только «свободное» сруктурирование, но и построение, связанное с некоторыми традиционными приемами.

Формы типа *«строфной»* (куплетной) обнаруживают специфический принцип «парности». Примечательна мысль Металлова: «Строфы и большие ритмические группы попевок в свою очередь образуют между собой рифмование, так что нередко песнопения знаменного роспева по своему ритмическому строению представляют собой произведения замечательного художественного творчества в отношении его формы»[12]. Эта структура характерна для обиходных «Верую», «благословлю Господа», «Отче наш», молебного пения.

Такого рода *парно-строфические*, «рифмованные» формы нередко решительно преобразуются композитором с помощью тематического материала, гармонии и фактуры, например: «Верую» и «Отче наш» Чеснокова (ор. 42), «Символ веры» и «Молитва Господня» Никольского (ор. 31), «Символ веры» Ипполитова-Иванова (Литургия ор. 37).

К нарративной форме без припева можно отнести и Великое Славословие. «Это — особенная, довольно длинная, хвалебная песнь Пресвятой Троице. Великое славословие начинается словами Ангелов, воспевающих Спасителя при Его рождении: «Слава в вышних Богу...» и оканчиваетя трисвятою песнию: «Святый Боже...»[13]. Сравним, какие приемы создания этого «длинного» молитвословия применяют композиторы.

«Великое славословие» Ипполитова-Иванова (из Всенощной ор. 43) формируется как результат взаимодействия всех музыкальных параметров — звуковысотной системы, ритмических ресурсов (включая и темповые изменения), дифференцированной динамики (pp–p–mf–f–ff). По ходу становления этой большой формы, основанной на тематически изменяющемся материале, композитор охотно привлекает модуляционность (тональности, близкие к исходному Си-бемоль мажор и конечному соль минор), означая различными тональными красками и темпами блоки словесно-музыкального текста. Фрагментируя его, вы-

страивая в смысловую последовательность, автор не лишает звучание и музыкальной целостности. Этому способствуют сходные мелодические обороты, аккордовый фонизм, тональная взаимосвязь, etc. Если сравнить сочинение Ипполитова-Иванова с обиходным пением, то явно обнаружатся антиномические пары: повторность — неповторность, устойчивость — неустойчивость, ровность ритма, темпа и динамики — процессуальные колебания этих параметров.

«Славословие Великое» Панченко — это свободное переложение знаменного роспева (о чем предупреждает автор). Композитор мыслит совсем в иных категориях, отсылающих к прошлому, отстраняющих от настоящего. Ровность звука, темпа, ритма, как и единство аккордовой фактуры, диатонической гармонии — все это создает образ, близкий народному пению. Строчная форма, поддержанная несимметричным ритмом, развивается «не торопясь», слегка варьируясь в речитации и певучести, в опорных тонах и конечных аккордах. Форма Панченко основана на идее неторопливого «развертывания» избранной группы попевок, сдержанной и несколько абстрактной эмоции — в отличие от формы Ипполитова-Иванова, эмоционально отзывчивой и драматургически направленной.

Большая форма без припева может, таким образом, черпать энергию из разных музыкальных источников — вплоть до их полной противоположности, — создавая некую «последовательность сцен». Сошлемся на примеры повествовательности, встречающиеся в песнопениях других жанров. Останавливает внимание, например, «Не имамы иныя помощи...» Шведова — молитва ко Пресвятой Богородице, в которой и следа нет музыкально-обиходной повторности. Ориентируясь на неповторяющиеся смыслонесущие строки, композитор строит повествование как бы от лица народа, присоединяя к нему и свое *Я*. Молитвенные прошения — в авторской интрпретации — проходят ряд музыкальных ступеней. Глубокий минор сменяется светлоокрашенным, а затем и торжественным мажором («Тобою хвалимся...»); рассредоточенная мелодико-полифоническая фактура замещается «единогласным» хором; тихое, затаенное звучание — полнозвучной, плотной динамикой.

Псалом — другой жанр, в котором «повествовательное пространство» находит характерное выражение. Смысловая беспредельность

и символичность, смена образов и ситуаций, глубина мысли и чувства — все это создает богатые предпосылки для музыкального формотворчества и поиска художественных средств. Показательны в этом отношении работы многих мастеров этого жанра начала века.

Псалмы Архангельского (№№ 101 и 54), псалмы Ипполитова-Иванова (например, №№ 132 и 133), псалмы Никольского (ор. 19, 21, 24, 45 и др.) — все эти произведения (в отличие, например, от работ в том же жанре Мироносицкого, Шишкина) одухотворены живым музыкальным чувством, для которого рамки провиденциальной абстрактности оказываются тесными и узкими.

На примере псалма «Господня земля» (№ 23) Никольского, ор. 19, № 3, — написанного на службу освящения храмов, рассмотрим некоторые принципы музыкального оформления такого рода текста.

Первичная онтологическая модель, то есть текст псалма, взята композитором полностью, без каких бы то ни было изменений. Десять «статей» поэтического текста — это десять блоков музыкального текста, причем внутренне дифференцированных, имеющих свои ясные подразделения. В процессе музыкального повествования участвуют все средства выразительности, но не в равной доле: в зависимости от содержания одни «выдвигаются», а другие «отстраняются», образуя некий хоровой «театр». В довольно стабильной гармонической среде, с преобладающим переменно-тоникальным диатонизмом, возникают красочные сдвиги (модуляция из До мажора в Соль-бемоль мажор, и обратно), маркирующие кульминационную зону в третьй четверти формы.

Наибольшую активность, на наш взгляд, имеет *тембризация* и связанная с ней фактурная подвижноть и изменчивость. Смешанный хор (S–A–T–B) суть «оркестр человеческих голосов», звучащих в разных комбинациях и фактурной плотности (от 1 до 8–9-голосов) и регулируемых конкретным смысловым «заданием». Господствующий принцип — *темброво-фактурная переменность* (а не повторность) как на грани блоков, так, возможно, и внутри них; преобладающая идея — смена настроения, душевной реакции, что прежде всего отражается на темпах. Словом, нарративная форма не есть схематизированная закономерность, а живое музыкальное толкование «сказуемого» в священном тексте.

Однако жанровая форма псалмов, имея индивидуализированную структуру и стилистику выразительных средств, обладает некоторыми общими чертами. «Блочность» формы, соответствующая строе-

нию поэтического текста; синтезирование приемов церковной и светской музыки в части использования техники композиции — эта художественная стилистика, соответствующая авторской манере, может быть вынесена за скобки.

3. Причастны (концерты). Выделение этого жанра обусловлено его ролью в творчестве композиторов Нового направления. *Концерт*, вышедший из «последования» литургической службы, стал если не возрождаться в церковной службе, то принимать специфические формы пения.

«Причастный стих» — краткие молитвословия, текстово распределенные по дням недели: «Причастен... — стих какого-либо псалма с припевом аллилуиа, который поется на литургии во время раздробления Агнца и причащения священнослужителей в алтаре»[14].

Форма причастнов зависит, с одной стороны, от этих установлений, а с другой — дает возможность композитору для относительно свободного художественного высказывания на основе «первичной модели». Какие принципы формообразования можно приметить в творчестве композиторов начала XX века?

Во-первых. В той группе, которая именуется «запричастны на все дни недели», текст бывает кратким, например: «Хвалите Господа с небес, хвалите Его в вышних» (в воскресенье); «Творяй ангелы своя духи, и слуги своя пламень огненный» (в понедельник), etc. В обиходном пении краткой бывает и музыкальная форма, состоящая из «причастного стиха» и припева аллилуиа. (Однако в древнем пении, которое кое-где звучит и ныне, пространство звучания расширяется за счет распева слогов, и тем самым время молитвословия удлинняется, растягивается.) Композиторская форма тяготеет к этой расширенности, эмоциональной насыщенности, духовной экспрессивности.

Во-вторых. Запричастны пишутся и со специальной целью:

— в честь Пресвятой Богородицы (например: сочинения Гречанинова, Никольского, Чеснокова, Яичкова);

— на праздники Господни и Богородичны (например: сочинения Никольского — 23 псалма, Стихира Пасхи, на Рождество Христово);

— на «разные случаи» (например: двенадцать избранных стихир Постной Триоди — у Аллеманова, осмогласные запричастны — у Металлова, «Воскликнете Господеви вся земля» — у Гречанинова).

Особый раздел — это *«псалмы-концерты»* — (термин Никольского), жанр, который возрожден в творчестве Гречанинова, Никольского (№№ 12, 123, 29, 109) и представляет немалый интерес для анализа. (В прошлом их писали: Бортнянский, Березовский, Галуппи, Давыдов, и др.) [15]

Остановимся на анализе некоторых причастнов Никольского, показательных с разных точек зрения, — и более всего со стороны темброво-фактурного и пространственно-временного строения. Поскольку каждый из причастнов явно индивидуализирован, представляется небезынтересным остановиться на анализе именно целостного произведения.

«Исповедайтеся Господеви» (псалом 135) поименован автором как «вместо причастного», что прямо указывает на его функцию в службе. Музыкальное формование псалма Никольского определяется текстом: а) композицией (берутся стихи: 1, 2, 3, 5, 6, 8, 26 и закл.); б) хвалебным содержанием стиха, а именно его повторяемой частью — «яко в век милость Его». «Сказовая» и аллилуйная части нашли воплощение в диалогической форме, где нарратив отдан малому хору (вернее: «первым голосам по два», что может быть удвоено при большом хоре), а «яко в век...» — большому хору. Эта форма режиссируется, прежде всего, темброво-фактурными средствами композиции, а не гармонией, которая здесь сплошь диатонична и кроме стилизующих унисонов, не имеет характерных примет.

Повествовательная форма, развивающаяся на протяжении отмеченных секций — стих + припев, — с одной стороны, как бы стабилизирована, а с другой — пребывает в постоянном движении за счет звуковых дифференциаций внутри стиха, сопровождаемых высотно-ритмическими изменениями. Следует обратить внимание на двухуровневость композиции. В отличие от вербального текста, развивающегося линеарно, по оси времени, музыкальный текст представлен симультанно, в одновременности, — и по горизонтали, и по вертикали, что придает ему особую эмоционально-смысловую силу.

Можно предположить, что псалом-причастен был достаточно свободной формой для Никольского, о чем свидетельствует разнообразие и неоднородность этих пьес. Так, в Псалме 109 «Рече Господь» (поется на Р.Х.), ор. 21 № 2, словесный текст рапределен автором

на два уровня партитуры: четыре музыкальных блока — это и четыре стиха (вместо семипсалмового текста) + дополнительное акцентное выделение ключевых слов в отдельном хоровом пласте. Таким образом, линейность вербального текста получает и вертикальный аспект в чисто музыкальном плане. Концертность, а отсюда и праздничная торжественность, отражена в гармонии: наряду со старинными унисонами использована и мажоро-минорная система.

Псалом-концерт «Доколе Господи» (ор. 24, № 1) — вполне «ученая музыка», в которой порознь и в одновременности (в наложении) экспонируются три темы, то есть образуется тройная фуга, укладывающаяся в многочастную целостность (A+B+C+D+F). (См. также: псалом 123 «Во исходе израилеве от Египта», ор. 19 № 2 — исполняется на Крещение Господне; псалом 23 «Господня земля...» — на освящение храмов).

При поиске индивидуальных средств выразительности, в псалмах, особенно концертного плана, заметна некая общая стилистика:

- формирование музыкального текста в соответстви с вербальным, но с допущением внутренней дифференциации;
- толкование тембризации как формообразующего и фонического средства, в чем-то схожего с концертированием партий — их выделенем и их слиянием;
- введение «ритма формы», наряду с ритмом стиха, что дает непрерывную цепь сменяющихся темпов (например, в ор. 19 № 2 звучит: спокойно // немного скорее // медленнее // медленно-широко // оживленно-торжественно и медленно //);
- мобильность гармонического фактора — то его отстранение за счет «нейтрализации» через диатонику, то его активизация — путем синтеза с мажоро-минорной системой.

Эти соображения вполне соответствуют такому мастерски выполненному сочинению, как «Да воскреснет Бог» (стихиры Пасхи), ор. 24 № 2, Никольского. Названный самим композитором «концерт» (см. Каталог-Указатель...), этот опус, поемый на Светлой Седмице, полон радостных и ликующих чувств: «Христос воскресе из мертвых смертию смерть поправ...». Не будучи прямо ориентированным на известную обиходную стихиру (по старинному напеву), этот хоровой концерт естественно впитал ее интонационну сферу. Особенно ясно это представлено в начале — мелодический мотив «Да воскреснет Бог»:

четырехголосное фугато с постепенным ритмическим увеличением (альты — в четвертях, тенора — в четвертях, высокие басы — в половинках, низкие басы — в целых нотах).

Не менее выразительно подан тропарь «Христос воскресе» — в конце, в заключении всей стихиры, а именно в «соборном» туттийном звучании, громко и ликующе. Интонационная ситуация очень напоминает оркестровый «Светлый праздник» Римского-Корсакова, где звучат те же напевы (и в той же последовательности). Как и в Воскресной увертюре, Никольским введен «колокольный материал», вырастающий из центральной интонации и переходящий в праздничный гармонический «трезвон». Интонационно-мелодическое единство формы находит отклик в ритмике стихиры: там, где нет буквального сходства с обиходными попевками, просвечивает канва ритма, ассоциативно поддерживающая связь в первоисточником.

В целом эта большая повествовательная форма находится в беспрерывном становлении, в котором текстомузыкальные блоки, *дискретно* отделенные, не лишают целого его *континуальности*. Более того, здесь действует определенный ритм формы, подчеркнутый, прежде всего, темповыми обозначениями в крупном плане и метризованностью или senza ritmo в малом:

grave maestoso, 4/2	lento (3/2, 2/2, 4/2)	andante (c, 6/4)	recitativo	senza ritmo
adagio- pesante-mosso	allegro-meno mosso-mosso	allegro molto e maestoso	meno mosso- grave (0=69)	

Волнообразность формы — с итоговой восходящей волной — выявлена всеми средствами, но особо выразительна тембровая и фактурная ее сторона. Никольский мастерски владеет «оркестром человеческих голосов», реально выдвигая, как и положено в концерте, одни и пряча другие, разреживая фактуру до одно- двухголосия и сгущая ее до семиголосия (нельзя обойти вниманием тщательно распределенную динамику и ряд артикуляционных эффектов).

Гармония скорее создает фоническую «среду» для обитания тембр*оинтонирования, чем имеет самостоятельную драматургическую* функцию. Однако диатоническая тональность (ля минор) временами окрашена модально (например, ре-диез и соль-бекар), прочно сохраняет

простоту и торжественность модуса, играющего переменно-функциональными красками, колокольностью резонирующих педалей.

Индивидуально интерпретирует жанр «причастна» Никольский в произведении «Совет превечный», сочетая в его внутренней форме старое текстовое содержание с новым музыкальным его слышанием. Результат — самостоятельная тексто-музыкальная форма, аккумулирующая древние суровые унисоны и элементы гласовой ладовости, гармоническую тональность — с оригинальными гармоническими последованиями. А медленно-быстрый темп, соответствующий двухчастной композиции, почеркнутый, кстати, соответственно метрической и аметрической ритмикой, создает quasi-свободную форму, направленную на создание таинственно-вневременного звукового образа — радостного, величавого и торжественного.

Причастен «Рече Господь» (псалом 109), ор. 21, также мастерски переложенный Чесноковым для однородного хора, — это новое решение, исходящее из канонического текста, истолкованного музыкальными средствами. «Свободное сочинение в форме концерта» (авторское наименование) содержит, с одной стороны, оригинальное формообразование, а с другой — своеобразный гармонический фонизм, оттененный тембризацией и фактурной вариантностью. Унисоны, двух-, трех-, четырехголосие, подчеркнутое переменным метром и темпом (как и дифференцированной динамикой); мажоро-минорная гармония, смело сопоставляющая соль минор с соль мажором, Си мажор с ля минор'ом и даже элементами Ми-бемоль мажора в недрах Соль мажор'а — все это создает необычайно подвижную и выразительную палитру красок, то грозно возвышенных, то светло радостных. К этому надо добавить и сугубое мастерство Никольского в создании не только звуковой полифонно-гармонической фактуры, но и особого рода «речевой полифонии».

В эту жанровую группу следует включить и оригинальные сочинения Никольского — «Догматики-Запричастны» (ор. 48), представляющие собой «свободную обработку» Большого знаменного роспева. В своем месте был дан анализ этих замечательных произведений русского церковного творчества. Здесь уместно отметить те стороны творческой натуры Никольского, которые привели его к созданию этого цикла из четырех догматиков на разные гласы. Досконально изучив и описав строение гласовых мелодий, композитор

смог дать в нотах авторский комментарий к структуре этого жанра по линиям: 1) форма мелодии, взятой за основу, 2) строчное деление с указанием количества строк — их попевочного сходства и различия, 3) cantus firmus — как основа композиции, мелодического содержания контрапункта. Это, несомненно, ценное указание как для исполнителя, так и для аналитика.

О склонности Никольского к концертному жанру свидетельствует Нотография, недавно опубликованная его сыном, Л. А. Никольским, где ор. 33 (изд. в 1909 г.) поименован как «Запричастны». «Господи, Господь наш», «Помилуй нас, Господи», «Господи, помилуй нас», «Радуйтеся, праведнии, о Господи» — эти четыре произведения имеют характеристику как «концерты в свободной форме» (для смешанного хора). В Литургии св. Иоанна Златоуста ор. 31 «причастный стих» «Хвалите Господа с небес», звучащий величественно и торжественно, образует некую музыкальную кульминацию службы. «Концертность» этого жанра проявляется в красочной «тембризации» — состязании хоровых партий, сочетании различных тембровых групп, как-то: бас и тенор, тенор и сопрано, три нижние голоса, два верхние, бас и альт и, наконец, tutti хора (fortissimo). Возвышенный тон унисонов, великолепие гармонии в кульминации, медленный темп, подчеркнутый «безразмерностью» ритма, — все отвечает назначению жанровой стилистики.

Этим кратким обзором ряда «концертных» сочинений Никольского мы хотели бы завершить этот раздел, ясно осознавая необходимость продолжения анализа причастных — жанра, в котором успешно потрудились не только Никольский, но и Гречанинов, Панченко, Н. Черепнин, А. и П. Чесноковы.

Итак, выделив в богослужебном пении *большие* и *малые* формы, искусственно расчленив гибкое формообразование, мы, повторяем, ориентировались на *слово*, то есть текстовую основу — первоначало гимнографии. Неизменно связанный с ним, музыкальный образ складывается, однако, не без воздействия чисто музыкальных принципов конструирования, и реальное время как деление песнопения, обусловленное также богослужебными моментами, оказывается иным. Богослужебное песнопение может получать индивидуальное время-пространство — но не в изоляции от канонических предустановлений — может оказаться воплощением того или иного ком-

позиторского подхода и стиля. В этом — и не только в этом — трудность классификации форм духовно-музыкальных произведений. А проблема формотворчества, не получая музыковедческого анализа, не перестает быть острой и насущной.

И еще один момент. Укоренившись в древнем богослужебном пении и приняв его формосложение, духовная музыка со временем, и особенно в начале нынешнего века, поглощала и светские структурные начала. Композиторы не могли этого не осознавать, не могли не ощущать последствий приемов варьирования, динамизации и внедрения форм «второго плана». Процесс *синтезирования* музыкально-поэтических средств, получив мощный импульс, не мог остановиться, что и доказывает духовная музыка сегодня.

Примечания

[1] *Никольский А.* // ХРД. 1915. С. 34–35.
[2] *Потулов Н.* Руководство к изучению древнего богослужебного пения православной российской церкви. М., 1872. С. 72.
[3] *Касталъский А.* Из воспоминаний о последних годах // Русская духовная музыка в документах и материалах. М., 1998 (1917). С. 252.
[4] *Тынянов Ю.* Литературный факт // Литературный факт. М., 1993. С. 122.
[5] *Никольский А.* Формы русского церковного пения // ХРД. 1916–1917. № 12.
[6] *Никольский А.* Там же.
[7] *Гарднер И.* Богослужебное пение русской православной церкви. Т. 1. Сергиев-Посад, 1998. С. 543.
[8] *Бухарев И.* Краткое объяснение церковного богослужения. Подворье Троице-Сергиевой Лавры, 1997 (1913). С. 59.
[9] *Лихачев Д.* Поэтика древнерусской литературы. Л., 1979. С. 37.
[10] *Бухарев И.* Цит. соч. С. 81.
[11] *Кутузов Б.* Знаменное пение (нотное издание). М., 1999. С. 2.
[12] *Металлов В.* Очерк истории православного церковного пения в России. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995 (1915). С. 75–76.
[13] *Бухарев И.* Цит соч. С. 66.
[14] *Михайловский В.* Словарь православного церковно-богослужебного языка и священных обрядов. М., 1997/1898. С. 284.
[15] Эти сведения подчерпнуты из работы Никольского А. «Каталог-указатель духовно-музыкальных сочинений». М., 1909.

Глава пятая

Циклы

Циклические формы как «единораздельная цельность». — Специфические жанровые деления. — Интерес композиторов к разного рода «ансамблям». Особенности литургийных циклов: Анализ Литургии Иоанна Златоуста ор. 42 Чеснокова и Всенощного бдения ор. 26 Никольского. — Внутрициклическое объединение: Анализ целостного фрагмента из Литургии ор. 52 того же автора. — Характеристика сочинений Ребикова, Панченко, Чеснокова. — Другие жанры: «Триодь» Касталъского, «10 переложений из Обихода» Лядова.

Проблема формы русских духовно-музыкальных произведений — это и вопросы связи с содержанием, жанровой системой, стилистическим каноном, традиционными «формулами». Многоразличие структур — характерная черта богослужебного пения. Включающее малые и большие формы, оно тяготеет, однако, к единению под знаком содержания, настроения, глубинного смысла храмового действа. Таким образом, *циклические формы* — область художественно-богословского осознания духовной музыки в ее целостности и единстве.

Понятие цикла в музыке духовной отличается от цикла в музыке светской. Если для классической циклической формы характерны «отдельность» и «самостоятельность» частей при наличии контрастирования, особенно темпового, то для богослужебного цикла важными и циклобразующими оказываются и другие моменты.

Существенными признаками цикла, кроме текстовой и вокальной основ, являются:

- каноничность части и целого, не исключающая авторски-стилевого начала;
- одновременность/разновременность исполнения частей, определяемая особенностями богослужебного предназначения;
- специфика выразительных средств, в целом не предполагающая контраста темпов, наличия тональных или тематических связей.

«Единораздельная цельность» (Лосев) не есть результат музыкальных приемов, хотя и они имеют значение; объединение зиждется, прежде всего, на «храмовом действе» — священном тексте, входящем в тип службы, смысле и значении происходящего.

Пространственно-временной фактор позволяет выделить циклические формы разного типа, а именно:

— те, которые образуют единую службу, исполняемую в одно определенное время (всенощная, литургия, панихида, венчание, молебен и др.);

— те, которые, имея внутреннюю духовную связь с событием церковного года, исполняются в течение недели (Страстная седмица) или нескольких недель (Постная и Цветная триодь).

От целостных циклических форм отличаются сборники песнопений, например: «сборник песнопений из Всенощного бдения», «сборник литургийных песнопений», «песнопения на литургии Преждеосвященных Даров», «песнопения на архиерейское служение» (термины взяты из Каталога Никольского).

Сборники имеют четко означенную направленность и соединяют отдельные «номера», иногда имея в виду тот или иной хоровой состав. Однако они, вследствие разностилья, не содержат той глубинной духовной и художественной связи, которая возникает в авторских творениях — например, «полной литургии».

Итак, «ансамблевое строение» (термин Лихачева) церковной музыки видится нам как иерархическая структура, имеющая различные соподчиненные уровни. Разножанровые песнопения собираются в «службы» как своеобразные обширные произведения, объединенные идейно-художественной задачей; а сами службы могут входить в «триодь», в свою очередь тоже подразделяющуюся на два класса песнопений. Эта сложная, исторически устоявшаяся система требует особого исследовательского внимания; мы же остановимся на отдельных сторонах этого феномена.

«Всякая жанровая система — динамическая система, система, находящаяся в состоянии подвижного равновесия»[1]. Это научное положение, включающее и мысль о разной степени устойчивости жанров и их сочетаний, работает и на церковную музыку. Что можно наблюдать в творчестве композиторов конца XIX — начала XX века?

Сочинять циклы стало типичным для «стиля времени». И это можно понять. При известном консерватизме церковного обихода, музыканты, пишущие для него, не ломая традиционности, внедряют свое авторское самосознание в его толкование.

Кроме Всенощной и Литургии, как уже указывалось, сочиняются и другие службы — например панихида, венчание, молебен, акафист, лития. Если в XIX веке был дан импульс интонационному единению пения на службах, то XX век не только принял его, но и одарил музыкальный мир уникальными образцами их. Можно составить длинный список того, что создали в этом направлении Кастальский, Гречанинов, Ребиков, Рахманинов, Н. Черепнин, Чесноков, Шведов, Никольский, Панченко и другие композиторы — в поисках художественной церковности, мастерского воплощения канона и стиля.

Особое место в этом контексте времени В. Металлов отводит С. В. Смоленскому, который положил на голоса для мужского хора пение молебное, панихидное, пение на литургии и всенощной (сокращенных напевов: знаменного, греческого и киевского). Ученый подчеркивает: «Подобная гармонизация церковных напевов, при своей естественности и простоте, не лишена правильности и разумности расположения текста и вполне удовлетворяет требованиям церковности и неотложным нуждам певческого клироса»[2].

Многие выдающиеся хоровые деятели проявили горячий интерес к циклическому объединению церковного репертуара. Среди них: Азеев, Аллеманов, Архангельский, Ипполитов-Иванов, Касторский, Компанейский, Лисицын, Металлов и др. — те, кто привлекал древние напевы, искал формы тембровых и других интонационных ассоциаций. Яичков, например, сочинил панихиду, гармонизовав древние роспевы, и «Последование благодарственного молебного пения»; иеромонах Нафанаил приложил усилия в таких жанрах, как молебен, заупокойная служба, Постная триодь, настойчиво вводя напевы Троице-Сергиевой Лавры; Компанейский, заинтересовавшись старо-болгарским церковным пением, впервые собранным под руководством Смоленского А. Н. Николовым, издает Литургию на болгарские напевы (1907).

Циклический жанр привлекал в свое время и внимание Кастальского: им написано (по совету С. В. Смоленского) Венчание на обиходные темы. «Эти песнопения, — пишет композитор, — сравнительно с ходовыми на сей случай громогласными концертами, явились большою новостью, но по причине значительной трудности для средних хоров, большого распространения не получили»[3]. В свадебном жанре поработали и другие известные композиторы — например Никольский, который сочинил «Последование (полное) венчания».

Даже из этого краткого перечисления становится ясно, насколько значителен был интерес к созданию целостного циклического музыкального произведения, представляющего как индивидуально-авторское толкование *«пения на...»*, так и сохранение российской церковной традиции.

Обращаясь к средствам воплощения, стилистике музыкального языка циклических жанров, заметим предварительно следующее. Известно высказывание Чайковского: «В Литургии я совершенно подчинился своему собственному артистическому побуждению. Всенощная же будет попыткой возвратить нашей церкви ее собственность, насильно от нее отторгнутую»[4]. И те цели, которые ставил перед собой композитор, оказались не чуждыми в определенных отношениях и последующим композиторам — избегать крайностей: не стремиться ни к «воссозданию древностей», ни к подчинению «итальянизированию» музыкального языка.

Попытка классифицировать музыкальный материал в отношении таких канонических циклов, как Всенощная и Литургия, приводит к объединению его в три группы, а именно: а) циклы на избранные напевы, б) циклы оригинальные (но с единичными включениями напевов), в) циклы смешанной формы, содержащие и гармонизации, и авторские номера. Поясним это на примерах.

Избирая однородные или неоднородные напевы, авторы создавали духовные циклы на основе комбинирования церковных мелодий, объединенных в службу по определенным признакам. Так поступали, например, Гречанинов (демественная литургия), Панченко (Литургия на «придворный напев»), Чесноков (ор. 44), Рахманинов (Всенощная), Шведов (Литургия) и др. Такого рода подход способствовал созданию единой интонационной среды, подкрепленной гармонизацией, фактурой и тембровым звучанием.

Цикл, создаваемый как «собственное артистическое побуждение» — это выявление «идиостиля», своеобразного авторского подхода в данной области. Композитор получает возможность выразить свое отношение к тому, что называли «церковностью», определить соответствующую стилистику музыкального языка. Замечательные образцы произведений, опирающихся на канон и обладающих мастерством и высокой духовностью, — это сочинения Чеснокова (opp. 44, 21, 15, 24, 42, 50), Гречанинова (opp. 59, 13, 29), Никольского (opp. 23, 26, 31, 52), а также Н. Черепнина, И. Ребикова, А. Кастальского и др.

Цикл смешанного характера, включающего «свое» и «чужое» слово, — это результат, на наш взгляд, наибольшей инициативы, так как задача сочетать *Я* и *не-Я*, то есть стиль исторический и стиль индивидуальный, представляется трудной, ответственной и художественно своеобразной. При достижении единства музыкально-смыслового выражения может быть достигнут уникальный результат, переживающий надолго свое время. На вершине такого рода авторского высказывания, синтезирующего традицию и собственное артистическое «Я», находится Всенощное бдение Рахманинова, Литургия Шведова, Литургия Чеснокова и др. Приведем некоторые анализы.

Как удалось, например, Чеснокову создать «цельную по настроению, ценную по содержанию и доступную по исполнению» Литургию Св. Иоанна Златоуста ор. 42, которая встала в ряд других его циклов, — Литургия Св. Василия Великого ор. 15 (1907), Литургия Преждеосвященных ор. 24 (1909).

То «музыкально-художественное начало», которым он руководствовался при создании этого произведения (ор. 42), проявилось, на наш взгляд, лишь в ряде пьес, как-то: Херувимская песнь — средоточие линеарной пластики, мелодико-гармонического «припевания»; «Милость мира» с прекрасно-возвышенным «Тебе поем»; причастен «Хвалите Господа с небес», стягивающий на себя всю линию музыкального развития. Как всегда глубокое по содержанию и мастерское по письму, это сочинение Чеснокова действительно целостно по музыкальному замыслу.

Согласно храмовому «действу», задумана и осуществлена «драматургия» этой службы. От простых и сдержанных средств первых номеров, композитор переходит к напряженно-экспрессивной выразительности. «Точками отсчета», образующими некую рондообразность, являются ектении, звучащие в одной тональности. Народное пение заменяют авторские «Верую» и «Отче наш», решенные, однако, в нарочито упрощенной манере, соответствующей жанру песнопения.

«Опростившись технически», — что значат эти слова Чеснокова? Ладовая организация, не претендующая на гласовую модальность и возрождающая мажор и минор; диатоника с незначительной дозой модуляционного хроматизма; имитационная и легкая подголосочная

полифония, сочетающаяся естественно с терцовой аккордикой, — все это создает тот духовный настрой и красоту, которые имманентны таланту Чеснокова.

Заметим также согласованность макро-высотных уровней песнопений — качество, мало характерное для «эклектических» циклов. Макро-тоникой произведения можно считать Ре мажор, сочлененный с Соль мажором, что особенно явствует из экспозиционного и заключительного разделов. Появление в дальнейшем последования миноров, более или менее контрастирующих — a–h–fis, — как и эффектного кульминационного Ми мажора в «причастном», создает целостный и функционально определенный тональный план. Таким образом композитор достигает единства цикла, не прибегая к композиторским «хитростям» и «изыскам».

Другой пример стилистически однородного цикла — «Всенощное бдение» ор. 26 Никольского (1908). Состоящее из девяти номеров (добавления: «Покаяния отверзи ми двери» из ор. 7 № 1 и «На реках Вавилонских» из ор. 7 № 2), это произведение содержит только «изменяемые» песнопения, относящиеся к «главнейшим». В отличие от предыдущего цикла, композитор сочетает в одном opus'е «переложения» (греческий роспев, гласовая мелодия степенны) и «сочинения».

В свое время Никольский, выступая с идеей духовных концертов и их задач, ратовал за то, чтобы «занять позицию выставок», «быть отраслью искусства не ниже других, а равной им»[5]. Одним из лучших церковных композиторов Никольский считал Чеснокова: «не стилизует только, а подлинно творит», «богатство и смелость современных средств музыкального искусства» (там же).

Признавая Никольского «несомненно талантливым и серьезным музыкантом», некоторые критики упрекали его в «сухости», недостаточно хорошей гармонизации. Сейчас все это видится иначе. Возвращаясь к циклу ор. 26, позволим себе утверждать, что в нем слышно то же новаторство и «смелость» выразительных средств, как и у Чеснокова, соединенные с мастерством построения крупного цикла — всенощного бдения.

Поскольку в это произведение включены только «неизменяемые» песнопения, встает вопрос: как они согласуются с «изменяемыми», которых немало в вечернем и утреннем богослужении? Как автор достигает единства темброинтонирования? Это ему удается с помощью ряда музыкально-композиционных средств. Во-первых, звуковысотная организация имеет явную тенденцию к приближению к гласово-модальному звучанию. Это выражается не только в склонности к диатоническим пространствам (например: «Блажен муж», «Хвалите имя Господне (11), но и в ориентации на церковный звукоряд — в его полной или неполной форме, транспонированном и оригинальном звучании («Свете тихий»-2, «Ныне отпущаеши», «Ангельский собор», «От юности моея» и др).

Во-вторых, заботясь о единстве интонационной сферы композиции, автор стремится найти такие гармонические и полифонические средства, которые не приблизят, а отстранят от ассоциаций с европейской тональностью. Отсюда — и переменно-функциональная гармония, и «дестабилизированная» фактура, и унисонные пространства. В-третьих, — принципы хоровой «оркестровки», позволяющие создавать красочную палитру индивидуализированного/коллективного, плотного/разреженного звучания.

Продолжая свой рассказ о поэтике литургического цикла, не можем не упомянуть о своеобразных подходах Ребикова и Панченко — оригинальных для своего времени композиторах. Проявив интерес к «новейшему» в светских сочинениях — «реформатор», «первопроходец», «модернист», — Ребиков и в духовно-музыкальном жанре выглядит также неординарно. Кастальский вспоминает в период 1910 года: «Около этого же времени появилась литургия славного во всех областях музыки, любимца муз и публики С. В. Рахманинова... Появилась выдающаяся по смелости изложения всенощная В. И. Ребикова»[6]. Имя его — рядом с Рахманиновым, и это не случайно!

До Всенощной Ребиков сочинил ряд песнопений в основном в малой форме (изд. Юргенсона), и обращение композитора к всенощной и литургии — проба и утверждение себя в жанре крупной формы. «Смелость изложения» во «Всенощном бдении» ор. 44, содержащем тринадцать номеров (среди них и ектении, тропари, прокимны, кондаки), можно наблюдать в ряде ярких стилистических черт, например:

- введение «восточного» звукоряда, означающего и «Песнь Симеона Богоприимца», и «Песнь Девы Марии» («Величит душа моя...»), — оба песнопения написаны в дважды увеличенном миноре на высоте *соль*;
- ориентация на древнерусскую поэтику — при отсутствии цитатного материала — в области формы (строчное деление), в стилис-

тике фактуры (параллелизмы, унисоны, гетерофония и т. п.) — все, что композитор называл «пение в духе первобытной общины»;

- создание программной «исторической картинки» (термин Лисицына) в образно-повествовательных песнопниях средствами хоровой звучности (например, «Благословен еси Господи»).

Можно, углубляясь в музыкальный текст, указать и на ряд подробностей, способствующих созданию единого авторского почерка, — «идиостиля» Ребикова. «Слово и настроение есть мои главные цели в работе над Всенощной», — писал Ребиков.

С. Панченко — один из тех, кто предложил еще один свежий подход к толкованию церковных циклов (всенощная, литургия, панихида, молебен). Композиторский почерк отличает, по словам Лисицына, «синтетичность», касающаяся соединения мелодий разных роспевов и «русской» гармонизации, «вагнеризмов», вступающих в контакт с народными мотивами и церковно-обиходными интонациями. «Композиторы Нового направления в церковной музыке достигли небывалой дотоле свободы как в стилизации, так даже и во внешних приемах изложения. Они стали сочинять свободно и вместе так синтетично, что трудно бывает отличить, где кончается заимствование из обихода и где начинается собственное творчество[7].

Пение на воскресной службе в интерпретации Панченко — это пение, коренящееся в обиходе. Так, Литургия ор. 27 содержит авторское примечание: «Свободное изложение напева придворного обихода», Литургия Св. Иоанна Златоуста ор. 21 означена — «характера народного», а Всенощная ор. 19 — «старо-церковные роспевы». Заданное заранее интонационно-мелодическое единство, образуя прочный каркас службы, получает определенное гармоническое — «в правилах европейского знания и стиля» — наполнение. В ответ на упреки в «ненациональности», Панченко писал в предисловии к Литургии ор. 26/27: «Русская музыкальная манера выражения до сих пор еще находится в стадии начинания. Она еще далека от того времени, когда она выльется в законченную систему выражений, систему абсолютной формулы, с помощью которой возможно было бы выразить всякую человеческую мысль, идею, общечеловеческое представление, настроение, желание... Но начало этому уже положено»[8].

Однако «русская манера» гармонизации — это средство, цементирующее литургический цикл, придающее ему наряду с другими приемами выразительности, единство (даже единообразие). «Квартетность», моноритмичность, трезвучность, диатоничность и т. п. — характерная черта «минималистской» стилистики Панченко. (Заметим также стремление композитора к созданию «полных» циклов, включающих изменяемые и неизменяемые песнопения, большие и малые формы.)

Охарактеризовав службы как крупно-циклические музыкальные произведения на примере сочинений разных авторов — пение на всенощном бдении и пение на литургии, — подведем итоги. Сравнение церковных и светских крупных форм-жанров приводит к мысли об уникальности первых. Следует помнить, что это смешение в одном жанре нескольких не случайно. «Составной характер имеют многие церковные жанры»[9]. Эта «составность» приводит к неповторимой форме всенощной и обедни — последованию, где «запраграммирован» весь макро- и микроплан. Однако при жесткости закона остается место для индивидуального толкования, и композиторы Нового направления значительно преуспели в этом. «Составной характер», как это и не парадоксально, так или иначе преодолевался ими — и каждым по-своему, что привело к созданию замечательных мастерских произведений, исполняемых ныне скорее «в концертах», нежели в храме.

Анализ циклических жанров — это благодатная почва для умозаключений о формотворчестве в духовной музыке начала века. Интересно сравнить одножанровые композиции, например два таких крупных творения, как «Страстная седмица» Гречанинова и с тем же наименованием сочинения Никольского, созданных в одно время; или Панихиду Панченко, содержащую авторские «идиолекты», и панихиды (№№ 1 и 2) Чеснокова, отличающиеся совсем иной стилистикой.

Специальный интерес представляют собой *жанры-формы*, в которых внимание концентрируется на одной теме, одном состоянии или, наоборот, на разных темах и образах, но имеющих общее функциональное предназначение. Такие произведения писались прежде, не оставляют их вниманием и теперь. Римский-Корсаков сочинил группу запричастных концертов, объединенных в цикл каноническими текстами, рапределенными по дням недели. Различ-

ные по содержанию и настроению, они дифференцированы и по средствам, порознь поемые на клиросе, эти «концерты» исполняются вместе во внехрамовых условиях. Хочется вспомнить характеристику Лисицына, который, называя Римского-Корсакова «одним из самых талантливых современных композиторов», отмечал простоту его стиля, связь с обиходом и народной песнью. «Переложения обиходных песнопений сделаны им в строго-церковном контрапунктическом стиле и представляют большой интерес как с технической, так и музыкально-художественной стороны»)[10].

Характер цикличности, как уже упоминалось, носят, например, «Семь псалмов Дивида» и Ипполитова-Иванова; «Псалмы Давида» ор. 19 и «Повседневные молитвы» Яичкова и др. (Среди неопубликованных произведений Н. С. Голованова имеется соч. 37 «Великий пост и страстная седмица», состоящее из 14 песнопений.) Но мы остановимся на другом.

«Во дни брани» ор. 45 Чеснокова, как говорилось выше, — это цикл из шести духовных хоров («На одре болезни», «О, пресладкий и прещедрый Иисусе», «Тебе, необоримую стену», «Скоро предвари», «Мати Божия», «Тя едину») объединяет одно настроение — тяжелое внутреннее состояние человека, обуреваемого недугами, болезнями и напастями и взывающего о «скором заступлении» и помощи. Своеобразие этого цикла — в его цельности и в то же время раздельности, в завершенности каждого отдельного номера и объединенности их в «собрание» молитвословий.

Связующая идея заложена в «доструктурном» начале — сакральных текстах, отражающих различные духовные состояния. Связь осуществляется через музыкальную стилистику — тональную организацию (мажор и минор), жанровую ориентацию (типа запричастна в Литургии). Цикл озвучивается и сходными в ряде отношений техническими приемами, принципами конструирования. По форме каждое песнопение вполне закруглено в рамках большей или меньшей пространственности. Медитативно-повествовательный «настрой» формируется в процессе I–M–T, выявляющем экспозиционные, развивающие и завершающие «попевки» — изысканные по аккордике и оборотам кадансы. Особой красотой отличаются конечные мелодико-гармонические обороты.

Мастер художественной обработки обиходных роспевов, Чесноков

в этом позднем opus'е как бы возвращается в лоно гармонической тональности, впитавшей церковно-славянские интонации. Обогащенная фактурной вариантностью и хоровой тембральностью, гармония, прежде всего, красива и одухотворена, чиста и возвышенна. Мастер хоровой оркестровки и пространственных расслоений хора, композитор создает замечательную картину темброинтонирования. Похоже, что такого рода произведение, как ор. 45, а ранее ор. 43 «Ко Пресвятой Владычице» Чеснокова, находится на грани храмового и внехрамового искусства и требует высокого уровня исполнительства.

Церковные жанры тяготеют к объединению не только в непосредственном последовании — в процессе той или иной службы, — но и вне рамок *одновременности*, процессуальности. Иными словами, жанрообразование циклического характера оказывается результатом собрания родственных песнопений в единый «ансамбль». В отличие от простых «сборников», суммативно объединяющих одножанровые произведения, мы имеем в виду именно «собрание» разножанровых пьес, входящих в определенный тип(ы) службы. Здесь легко может возникнуть терминологическая разноголосица, чего нам хотелось бы избежать.

«Триодь» Кастальского, изданная в 1999 году, представляет собой жанровый ансамбль песнопений, предназначенных для исполнения как в период Великого поста, так и в последующее после Пасхи время[11]. Крестопоклонная Неделя, Неделя ваий, Великая Среда, Великий Четверг, Великая Пятница, Светлое Христово Воскресение, Неделя Фомина, Вознесение, Пятидесятница, Неделя Всех святых — вот тот объем песнопений, который содержит малые и большие формы, адресованные определенному церковному времени.

Охватывая разножанровые переложения, это «собрание» обладает несомненным *единством*, создаваемым не только авторской манерой письма, но и более объективными признаками. Среди них:

- содержание и смысл церковного события;
- настроение и переживание этого момента.

Своеобразие «Триоди» Кастальского — в *разновременном последовании*, предполагающем исполнение номеров цикла в определенный момент церковного «круга», точки которого так или иначе отдалены друг от друга. Однако в сознании композитора они сопри-

частны друг другу через целостный «событийный ряд». Эта сопричастность песнопений объединяющей их генеральной идее, воспринимается и певчими музыкантами, и верующими. В этом нет сомнения.

Какие жанровые формы обнимает этот цикл? Что привлекает внимание Кастальского? Как толкует композитор избранный материал?

Основу триоди составляют стихиры — «песнопения, состоящее из нескольких стихов, написанных одним размером»[12]. Ориентированные по содержанию на стихи из Ветхозаветных книг, стихиры получают и соответствующее наименование. «Господи воззвах», «на Хвалитех», «на Стиховне», «на Крестном ходе» и др. — вот тот материал, который претворен в музыкально одухотворенные образы.

Кастальский, соблюдая законы жанра — как и в задостойниках, седальнах, — наделяет каждое песнопение особым настроением и молитвенным переживанием. Композитор, ясно осознавая свою художественную задачу, писал: «Что касается до связи между музыкой... и хотя бы общим настроением (например радостным или скорбным) данного текста стихиры, — то, благодаря одному стереотипному гармоническому сопровождению данного гласа на все случаи, — связь эта часто не только отсутствует, но нередко характер гармонизации прямо противоположен общему настроению текста, так что музыка, вопреки своей природной силе выразительности, в этих случаях убивает силу выражения текста...»[13]. Таким образом, стилистика музыкального языка этого цикла — поиск связи «между гармонией напева и настроением стихирного текста».

«Постная триодь» и «Цветная триодь» указывают композитору путь к претворению настроения стихирного текста. В цикле выявляется, как уже упоминалось, по крайней мере две группы гласовых гармонизаций и авторских номеров, соответствующих тому или иному богослужению. «Светлый мажор» — для торжественных и радостных настроений, например: на Светлое Христово Воскресение (стихира «Воскресение Твое, Спасе», «Всякое дыхание да хвалит Господа» — на Утрени, задостойник «Ангел вопияше»); на Вознесение (Стихира «Господи, Твоему Вознесению удивишася...» и др.); на Пятидесятницу (стихира «Царю Небесный», задостойник «Радуйся Царице») и др.

Минор — «для скорбных и умилительных настроений», например: на Страстной седмице (стихира «Иуда беззаконный» — в Великий Четверг, седален «Искупил ны еси от клятвы», стихира «Вся тварь изменяшеся страхом», стихира «Днесь зряще Тя непорочная Дева», стихира «На древе видящи весима Христе», «Егда во гробе нове за всех положился еси», «Тебе одеющагося светом» и др.

Художественное достоинство этой Триоди — в гармонизации гласовых напевов, извлеченной из смысла текста и настроения праздника. Но контраст состояний, внешне очерченный через «мажор» и «минор», — плод более глубинных мелодико-гармонических процессов. Их суть — в натурально-ладовой стилистике, переменных функциях аккордов, что создает образ целостный, несущий и традицию через гласовый напев, и авторски-индивидуальные приемы — в их целокупности.

Поднимая вопрос о цикличности в формировании богослужебного пения, следует видеть ее проявление и в композициях особого рода. Если ведущим жанровым признаком «ансамбля» считать *единство*, достигаемое через взаимосвязь, то в «Триоди» Кастальского оно видится в следующем:

- Последование, определяемое каноном, озаряется духовным видением композитора — авторским прочтением текста и его слышанием в музыкальных образах.
- Согласование смысла и настроения — это выбор и сочетание определенных выразительных средств, планомерно распределенных на песнопения «постной» и «цветной» триодей.

Интонационная форма — в основном гласовая высотная система, четко скоординированная строчной структурой и озвученная в соответствующей тембровой фактуре.

Существенные мысли о *полных службах* высказывал в свое время А. Никольский, который, анализируя духовную музыку Чайковского, писал — в связи с его Литургией — о значении единства идеи и создаваемого ею настроения, о «чистом открытии», «новом слове», об «одной из тех идей, плодотворность которых бывает обыкновенно не скоро и не сразу учтена»[14]. И действительно, начинание Чайковского стало «своего рода кодексом», откуда композиторы стали черпать вдохновение, стилистические приемы и, в целом, новаторские устремления.

Исследуя закономерности цикла, хотелось бы обратить внимание на то явление, которое еще не имеет специальной терминологической характеристики. Имеется в виду образование в системе цикла некоей музыкальной *подсистемы*, внутренне целостной и в то же время подчиненной макроформе. Замечательный пример тому — Литургия ор. 52 Никольского, а вернее — «Евхаристический канон» из нее. Автор, в свое время восхищаясь идеей Чайковского создать полный цикл, в своей литургии не только позаботился о взаимосвязи всех шестнадцати номеров, но и создал нечто, до него не культивируемое.

В предисловии к современному изданию — «От автора» (1921) — приведены слова Никольского: «Настоящий фрагмент из Литургии Иоанна Златоуста ор. 52 не просто собрание отдельных песнопений: 1) «Отца и Сына», 2) «Верую», 3) «Милость мира», 4) «Тебе поем» — цельная, внутренне неделимая часть Литургии, то есть подлинно один фрагмент из нее»[15]. Повторяя такие словосочетания, как «один цельный фрагмент литургии», «единство названных частей», «цельность и неразрывность» и др., — композитор подчеркивает господство «одной и той же идеи», по смыслу и музыкально организующей звуковое пространство Канона.

Разделяя все последование на три фазы — «три момента», — композитор постепенно и неуклонно усиливает духовно-эмоциональное напряжение, строит крещендирующую форму с кульминацией на «Тебе поем». Какими же музыкальными средствами это достигается? Рассмотрим, прежде всего, звуковысотную организацию.

Подступ к «Верую» дан в условиях твердо и основательно звучащего До мажора, который естественно переключается в Символ веры, возвращаясь лишь на последнем стихе его. В целом это песнопение имеет весьма своеобразное тональное решение: энергия восхождения «горе/» достигается как мелодически, так и особенно гармонически. Далекое от традиций интонационно устойчивого народного пения, оно содержит свою внутреннюю «лествицу». Квартовые подъемы (C–F–B–ES–AS–DES–GES), тоникализованные в процессе движения; несимметричный ритм, четко организующий колоны текста и построчные унисонные кадансы; восходящие волны мелодической речитации, поддержанные динамикой и темповыми нюансами, — все это создает непрерывное нагнетание напряжения.

«Милость мира» — центральная фаза «внутренне неделимой части Литургии» — суть взаимодействие всех музыкально выразительных средств, а именно мелодических возгласов (иерей, тенор) и хоровых «реплик», ритмических и темповых структур, динамических и артикуляционных оттенков. Но особую роль в этой «симфонии» смысла и звучания выполняет гармония. Наделенная новаторским элементом, не разрушающим и нарушающим рамок канонических представлений о настроении и характере музыкального образа, гармония «иллюстрирует» текст, образуя свой путь восхождения к кульминации.

Не сугубая вертикаль — вне терцового принципа, не диссонантность — за пределами привычного, а своеобразные аккордосочетания и, главное, тональный план создают гармонический образ, представляющий развитие «одной идеи». Тональная неустойчивость сменяющихся разделов, закрепленная каденциями, создает пульсацию «строев», подчиненных определенной конструктивной идее. Можно услышать как бы парные квинтовые соответствия тональных «опор»: {g--d}{e-h}[C] fis (g), — и становится понятным, почему до-диез минор «лучше звучит», согласно замыслу автора, хотя этот раздел и был начат в соль минор. Открытая форма с восходящей квинтовой цепью строев — не тот ли принцип был намечен в «Верую», с тем чтобы его продолжить в «Милости мира»? Все это очень интересно и необычно для этого жанра духовно-музыкального произведения.

«Тебе поем» — последняя часть, «кульминационный пункт» Канона, задуманного как некий микроцикл. «Очень медленно, таинственно и бесстрастно. Звук должен быть непрерывным с начала до конца» — это авторское примечание воплощено в звукообразе песнопения. Слоготоновая моноритмичная фактура, пронизанная еле слышимыми мелодическими токами голосов, и современная поющая гармония, хроматически раздвигающая тональность, создают глубокое настроение «тихой кульминации», вершины этого фрагмента. И действительно, замысел Никольского — «вся серия представленных песнопений — один цельный фрагмент Литургии» — получил достойное неординарное воплощение.

Проблема цикла в духовной музыке была и остается актуальной, проблемой, включающей как музыкально-смысловое решение отдельных его составляющих песнопений, так и гармоничное взаимодействие их в богослужебном последовании. Однако многие художественные открытия композиторов начала века, судя по нынешнему творчеству, остались все же под спудом наслоений последующего времени...

Примечания

[1] *Лихачев Д.* Развитие русской литературы X–XVII веков. Л., 1973. С. 54.
[2] *Металлов В.* Очерк истории... С. 125–126.
[3] *Касталъский А.* О моей музыкальной карьере и мои мысли о церковной музыке // Музыкальный современник. 1915, № 2. С. 39.
[4] *Металлов В.* Цит соч.
[5] *А. Н-ий.* Духовные концерты и их задача // ХРД. 1909. С. 101.
[6] *Касталъский А.* Цит соч. С. 42.
[7] *Лисицын М.* О новом направлении в русской церковной музыке. М., 1908. С. 32.
[8] *Панченко С.* Литургия. М.: Юргенсон, б. г. С. 3.
[9] *Лихачев Д.* Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 60.
[10] *Обзор* и перечень всех духовно-музыкальных сочинений для смешанного хора. СПб., 1912. С. 40.
[11] *Касталъский А.* Триодь / Сост. прот. Михаил Фортунато. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1999.
[12] *Преображенский А.* Словарь русского церковного пения. М., 1896. С. 160.
[13] *Касталъский А.* Практическое руководство к выразительному пению стихир... М., 1909. С. 3.
[14] *Никольский А.* // Музыка и жизнь. 1908. № 10–11.
[15] *Никольский А.* Литургия ор. 52. М., 1998. С. 4.

Глава шестая

Пространственная форма духовно-музыкальных произведений

Предварительные замечания. — Антифонное пение и различные жанры духовной музыки. — «Партитурная антифонность» — вне пространственной локации хоров. — Анализ: «Благослови, душе моя» Ипполитова-Иванова и Гречанинова; Блаженны Рахманинова и Вик. Калинникова. — Принцип «внеположности» и связности: рассмотрение пространственной формы хоров Страстной седмицы (сборник Троице-Сергиевой Лавры, Гречанинов) и Цветной триоди (Обиход и композиторские опусы). — Временной аспект духовных песнопений — особая координация объема текста и времени музыкального звучания: «Тебе поем», Херувимская песнь, Причастны в толковании композиторов. — «Линия времени» в лучших образцах духовной музыки, синтез части и целого, музыкальное произведение — «целый организм». — Анализ «хронотопа» в Вечерни Н.Черепнина.

Духовная музыка, слитая в храмовое действо с архитектурой и живописью, не может быть изолирована от искусства «организации пространства». «Несмотря на коренные, по-видимому, различия, все искусства произрастают из одного корня..., — писал Флоренский. — Это единство есть организация пространства, достигаемая в значительной мере приемами однородными»[1]. Однако при этом единстве, подчеркивает ученый, художники и архитекторы, поэты и музыканты по-разному подходят к этой проблеме. «Во всяком искусстве есть созидание особого *своего* пространства (термин "пространство" я буду употреблять в смысле общем, как пространство-время...); и всякое искусство стремится создавать в пространствах пространства, новые другие пространства»[2].

К характеристикам «емкости», согласно этой концепции, в музыке относятся многие выразительные средства, среди которых «темпы, ритмы, акценты, метры, как имеющие дело с длительностями, затем — мелодия, пользующаяся высотою, гармония и оркестровка, насыщающие пространство элементами сосуществующими и т. д.»[3]

Следовательно, музыка духовная не являет собой исключения, и анализ пространственности путем исследования организующих ее

параметров столь же важен, как и для других «музык». Более того, богослужебное пение непосредственно связано с архитектурным пространством, и эта соотнесенность оказывает непосредственное воздействие на организацию его внутреннего устройства. Уже само местоположение певчих в русских храмах послемонгольского периода (южный и северный концы солеи), а следовательно, и источников звука — правого и левого клиросов, — создает объемное музыкальное звучание, резонирующее во всех направлениях интерьера храма. («Хоры», расположенные на иной высоте, чаще в западной части храма, — еще одна точка возможной локации клира.)

Композиторы начала XX века, с одной стороны, продолжали древнюю традицию, а с другой — развивали предшествующую отечественную музыкальную практику, выдвигая новые идеи и методы композиции. Поставив задачу осуществить подступ к анализу пространственности и времени в духовно-музыкальных произведениях начала века, попытаемся затронуть ряд аспектов, связанных с проявлением этого феномена в музыкальных произведениях, а именно:

— организация пространства через *жанр* как особый тип музыкальной композиции;

— организация пространства через *фактуру* как конкретное соотношение музыкальных элементов в целостном произведении;

— организация пространства через соотнесение музыкальных *параметров* — ритмических, высотных, тембровых.

В итоге важным представляется установить музыкальный «образ пространства», возникающий как синтезирующий на основе вербального и звукового текстов.

1. *Антифонное пение,* появившееся в Греции, а затем в Италии, было началом «пространственности» в духовной музыке. «Антифон был введен св. Игнатием Богоносцем, а по другому преданию — Иоанном Златоустом»[4]. Антифонное пение утвердилось во всенощной и литургии — в определенных жанрах песнопений; оно проникло в различные службы, содержащие пение в разных точках храма (в алтаре, в притворе, на кафедре) в «диалоге» с хором (на клиросе).

Какие канонические жанры сохраняют антифонность как попеременное исполнение правым и левым клирами музыкального текста песнопений?

Всенощное бдение хранит эту традицию. Эта практика зафиксирована, например, в Обиходе при высочайшем дворе употребляемого (1900); в Обиходе Троице-Сергиевой Лавры; в Обиходе Кастальского. Заметим, что современная монастырская практика удерживает, например, пение Первой кафизмы на три антифона: первый антифон поется по субботам на 8-й глас, второй и третий антифоны поются на текущий глас (см. Нотный сборник Всенощное бдение / Сост. архим. Матфей. 1999).

Антифонное пение предусмотрено и для ряда существенных песнопений, например: «Блажен муж», «Господи, воззвах», Степенны, Хвалитны псалмы. Можно заметить, что согласно современной практике — при наличии хоровых возможностей — антифонность раздвигает свои границы и распространяется на ряд строфных песнопений (например, псалом 33).

Композиторы Нового направления, работая в подобных жанрах, создали произведения, которые, с одной стороны, отразили практику пения на два хора (например, двухорное «Во царствии Твоем» из литургии Рахманинова); с другой — написали песнопения, которые в рамках однохорного исполнения «изобразили» *внутреннюю антифонность* (например, «Во царствии Твоем» из Страстной Седмицы Гречанинова). Так возникает проблема анализа пространственности в музыкальном тексте, проблема создания художественными средствами желаемого сонорного эффекта — вне диспозиции хоровых групп. Как это удается достичь в пределах антифонных и неантифонных жанров — предмет последующего повествования.

Кастальский в песнопении «Блажен муж» (по напеву Московского Успенского Собора), которое он сам считал удачной обработкой обиходного напева, создает ощущение антифонности, прибегая к хоровым силам одного лика. Переклички клиросов слышны в мелодии, которая постоянно «вьется» (Кастальский), то есть переходит из голоса в голос; они подразумеваются в гармонии, явно отделяющей стихи от припевов путем смены аккордики и аккордосочетаний; попеременность отражается в фактуре, активно варьирующей плотность, насыщение музыкальной ткани.

«От юности моея» (№ 58) Кастальского — другой образец антифона, в котором ощущение пространственности становится особенно явственным при сравнении с древними образцами. Так, степенна из Валаамско-

го обихода (перелож. архим. Матфея) — это 3-строфная структура, основанная на повторной речитативно-мелодической попевке и обрамленная простейшей, также неварьированной гармонией. На основе гласового антифона создан образ созерцательный и застыло-неподвижный.

«От юности» Кастальского представляет собой три музыкальных блока (со «Слава...и ныне») — взаимосвязанных, но отличающихся друг от друга по многим показателям. Антифонность как повторность музыкально однородных, но разных по смыслу стихов, здесь снимается полностью. Идея пространственности, проникая в произведение, придает ему обновленное звучание на каждой стадии его становления. Хоровая оркестровка — распределение материала по разнотембровым партиям (тенора + басы — в первой и второй строфах, дисканты + альты, вливающиеся в tutti хора, — в третьей); варьирование фактурного склада и приемов (имитация, подголосочность, исоны, дублировки, аккорды); расстановка динамики и темпов — все это искусно создает пространственную сонорность, художественные качества которой можно отнести к стилистике, сделавшей композитора «первооткрывателем».

Небезынтересны подходы и других мастеров, например: степенна «От юности моея» Ипполитова-Иванова и Никольского (его же «Блажен муж»); антифон утрени, выполненный в стиле гласового пения, — Аллеманова и Металлова; то же — в обработке Яичкова (по напеву Софрониевой пустыни), — композиторов, ищущих средств претворения старинной идеи в условиях нового «стиля времени».

Создание пространственного эффекта с помощью тембра — при нейтрализации других параметров — удалось Н. Черепнину в его степенне «От юности моея» (по Валаамскому напеву). Три тексто-музыкальных строфы — это три фазы звучания: 1-я — САТБ; 2-я — СА, ТБ; 3-я — САТБ. (Здесь перекликаются как бы не хоры разных клиросов, а хоры одного клироса!) Сплошная диатоника с минимумом аккордики, ритмическая мономерность, однотемповость, «нота-против-ноты» фактура — эти средства как бы и не участвуют в процессе повествования, выдвигая тембр на первый план.

Рассмотрев некоторые образцы антифонных жанров всенощной, мы обнаружили художественные приемы, характеризующие пространственность как их глубинную структуру.

Божественная Литургия, как известно, содержит три вида антифонов — изобразительные, праздничные и вседневные (будничные). «Благослови, душе моя, Господа» (антифон 1-й), «Хвали, душе моя, Господа» (антифон 2-й), «Блаженны» (антифон 3-й) — изобразительные антифоны. Существует система, согласно которой в обиходном пении можно допускать варьирование, а именно: при двух хорах — строфа (= лик), при одном хоре — в каждой строфе меняется местоположение основной мелодии (сопрано — бас). Так, Псалом 102 («Благослови, душе...»), поемый обычно в сокращении, может исполняться либо вышеуказанным способом, либо, если нет на то условий, — как все однохорные песнопения, в ориентации на первую строфу с мелодией в верхнем голосе. (Такие указания дает Смоленский в своем издании «Главнейшие песнопения Божественной Литургии...». СПб., 1893 г.)

В Обиходе церковного пения синодального хора (под редакцией Кастальского; см. репринтное издание, 1998) антифон «Благослови...» поется на два лика (правый и левый хор), при этом музыкальное содержание каждой строфы (= стиха) сохраняется почти неизменным (обиходный лад, коренная мелодия в теноре). Антифон «Хвали, душе моя, Господа» изложен также на два лика, в той же повторно-музыкальной структуре, приспособленной к словам псалмового текста. (Заметим, что Чайковский не включил антифоны в свою Литургию ор. 41, полагаясь, видимо, на традиционный стиль их исполнения.)

В отличие от обиходной версии, композиторы ищут пути к созданию внутренней *антифонной формы*, то есть к сохранению эффекта переклички хоров, но в условиях однохорного звучания и нахождения в неизменной точке храма. Каждый предлагает свои приемы создания этого «художественного пространства» в партитуре хорового произведения. Сравним толкования 1-го антифона «Благослови душе моя Господа», данные разными композиторами, обратив внимание на разделенность/слитность, дискретность/континуальность пространственного параметра.

«Благослови, душе» Ипполитова-Иванова (из Литургии № 2), по сей день востребованное в храмовом исполнительстве, не имеет внешней антифонной структуры. Более того, взятые четыре строфы текста, организованные по строчному принципу, образуют трехчастную форму, которая как бы предопределена текстом псалма через повторение начального возглашения. И репризная форма, и развивающая «середина» с модуляциями в близкие строи, и утверждение господствующей тональ-

ности в заключении — эти выразительные средства естественно формируют единый континуальный музыкальный процесс.

«Благослови, душе» Гречанинова, сохраняющее безразмерность ритма и квартетность фактуры, как и строчную конструкцию с кадансами в конце, — это совсем иное решение, в котором пространственность проявляет себя в «антифонной» гармонии, если можно так выразиться. Более того, она образуется благодаря оригинальному соединению первого и второго антифона в максимальном сокращении (взято по две строфы из каждого, — соответственно стихи для первого и второго клиросов). Эта диспозиция подчеркнута контрастным, но родственным, тональным планом: Ми мажор — Си мажор, — не замкнутым в конце и разделенном в пространстве звучания.

Третий антифон — «Блаженны», — также традиционно поемый в духе повторной куплетности, — получает в композиторских сочинениях интересные «объемные» решения. Так, Рахманинов задумал сохранить двухорность, подчинив ей все выразительные средства, и особенно ритмо-интонационные, «подсвеченные» темброво-фактурными. (Дух «картинности» и «эпичности», контрастность «музыкально-психологических состояний» — эти наблюдения некоторых исследователей, думается, не являются столь существенными при воплощении духовного содержания «Нагорной проповеди».)

Интересный образец «блаженн» дал Вик. Калинников. Пространственность третьего антифона явно реализуется в музыкальном письме: текстовые повторы распеваются в полифонических имитациях; квази-исоны резонируют на всех уровнях фактуры; разнотембровые голоса («каждый») объединяются — в начале и конце — в туттийно-хоровую соборность («все»).

Пространственность насыщает многие произведения Никольского — малой и крупной форм. Композитору удается создать единое звучание в условиях определенной разделенности музыкального текста. Имеется в виду следующее. «*Внеположность*, то есть нахождение тех или иных отдельностей *вне* друг друга, таков основной признак пространственности», — писал Флоренский [5]. Эта «внеположность» достигается разными музыкальными средствами, слышимыми и видимыми, — средствами, расчленяющими музыкальную ткань и создающими «образы обособления». Поясним это на конкретных образцах — Литургии Св. Иоанна Златоуста ор. 52 Никольского.

Один из признаков обособления — это выделение фонизма отдельных партий внутри общего хорового состава, например: «Благослови, душе моя, Господа» (№ 2), где антифонно звучат как бы два мини-хора (А + Б) и (С + Т); то же — в «Хвали, душе моя, Господа» (№ 3); «Един свят» — (С + А) и (Т + Б), № 15.

Другой из признаков обособления — это расслоение звучания благодаря речитативному пению-чтению на фоне пролонгированных педалей хора, например: «Во царствии Твоем» (№ 5) или фугато-образное вступление солирующих голосов в условиях вторящего хора (на тех же словах!) — «Возлюбим друг друга» (для диакона соло, квартета и хора), № 10.

Искусство обособления, которое проявляется в духовно-музыкальных сочинениях Никольского, не поддается точному перечислению. Однако художественный метод композитора заключается не только в этом — умении расположить музыкальные «факты» вне друг друга, но и в умении их *связать*, скоординировать друг с другом. Результат — формирование единого музыкального пространства с подпространствами внутри него. (Все указанные выше номера из Литургии ор. 52, как и ряд других песнопений, являются иллюстрацией этой стилевой закономерности Никольского.)

Многие службы — это, по сути, последования, в которых прослеживается идея «создания особого своего пространства» (Флоренский). Пение на Постной и Цветной Триодях является — иллюстрацией этого специфического воплощения как в обиходе, так и особенно в композиторском творчестве.

Пример тому — репертуарные сборники Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, а точнее, «Страстная Седмица» и «Последование Страстей Христовых» (составитель архимандрит Матфей, 1997). Богатейший музыкально-певческий материал, живая традиция, собранная и зафиксированная большим мастером, красноречиво повествует об этом. Пятнадцать антифонов Утрени Великого Пятка — это простое гласовое пение (на разные роспевы и варианты напева), в основе которого лежит господствующая идея и организующий принцип — *пространственная форма*. Преобразующая непрерывно развиваемый св. текст в драматическое повествование, эта форма, разделенная повторностью музыкальных «блоков» — при некоей «застылости» средств

(лад, мелодия, гармония, кадансы), — обладает особой мистической силой воздействия. Антифонность — при сугубой сдержанности фактуры и тембрового состава, — создает ощущение *всеохватности, всеобъемлемости* и *всеединства* в этом уникальном богослужебном пении.

Древнюю традицию наследует и «Страстная Седмица» Гречанинова (1912 г.) — цикл, где пространственность, наряду с древней интонационностью, проникает во многие песнопения. «Во царствии Твоем» — диалог, состоящий из десяти стихов (альт соло) и припева «Помяни нас Господи, егда приидиши во Царствие Твоем» (хор); «Да исправится...» — «полилог» солирующей группы (солисты + ансамбль) и хора, «Ныне силы небесныя...» и «Вечери Твоея тайныя...» — двухорные композиции, предполагающие разделение и соединение участников»; «Разбойника благоразумного» (эксапостиларий), исполняемый двумя хорами в полифонической манере, — это еще не весь хоровой материал, иллюстрирующий объемное и богатое тембро-красками слышание партитуры, технику создания «своего пространства» цикла.

Анализ пространственности в песнопениях из «цветной» триоди раскрывает другой ее выразительный потенциал. Пасхальное пение, насыщающее «праздников Праздник — Торжество из торжеств», разворачивается как вселенское, охватывающее и в физическом, и в духовном смысле разные точки пространства. Стихира «Воскресение Твое, Христе Спасе, ангели поют на небесех» (на Крестном ходе), — тропарь «Христос воскресе» (на пороге храма), — канон «Воскресения день» (на два хора), — «Стихиры Пасхи» (клир + народ на заключительном припеве) — весь этот небывало насыщенный динамичный процесс образует свое уникальное звучащее и светящееся пространство, музыкально-событийная плотность и красочность которого не ослабевает ни на минуту.

Композиторское творчество — в меру талантливости творца — претворяет эту древнюю традицию организации праздничного пространства, усугубляя ее авторским слышанием и толкованием. Произведения Чайковского («Ангел вопияше), Кастальского («Ангел вопияше», «Царю небесный» и др.), Никольского («Да воскреснет Бог», «Песнопения Св. Пасхи» ор. 37) — яркий пример тому.

«Да воскреснет Бог» — стихиры св. Пасхи — по форме напоминают праздничный концерт, в котором мастерски использует-

ся потенциал большого хора, звучащего как подлинный оркестр человеческих голосов. Темброинтонирование, зафиксированное в изысканной фактуре этого произведения, искусно ориентировано на храмовое пространство. Светоносно звучит всё и вся. Мощный и многоликий хор, расслаивающийся на солирующие и аккомпанирующие партии — с перекличками групп внутри него и всеохватными tutti; резонирующее музыкальное пространство, ассоциируемое с внутрихрамовым и внехрамовым действом, особенно несмолкаемыми колокольными звонами, — все это звучит, образуя торжественную симфонию ликующего человеческого духа и всякой «твари». Мелодия, впитавшая и своеобразно развившая обиходный напев; полифония, давшая живительный импульс (имитационный, подголосочный) всем партиям; гармония, озвучившая стихиру многоразличными красками — тональными и модальными, — все средства направлены на создание уникального образа, «maestos'ного» настроения: «Воскресения день и просветимся торжеством...». Никольскому удалось создать ощущение широты пространства и активно текущего времени в этой концертно-духовной музыке, к сожалению, мало кому известной и мало кем исполняемой.

2. *Время* и *пространство* неразделимы и образуют, согласно учению Флоренского, единое целое. «...Всякая действительность простирается четырехмерно и выделена в образ о четырех измерениях. И время, четвертая координата этого образа, организовано в нем как собственное его, этого образа, время, имеющее в нем свое начало и конец», — писал ученый[6]. Организация происходит одновременно в нескольких направлениях — и собственный образ песнопения, и образ целого как той или иной службы.

Прежде всего возникает вопрос соотношения текста и музыки. Дело в том, что измеряя форму текстом, соотнося «количество» стихов с музыкой, мы можем невольно отключаться от реалий. *Время текста и время музыкального звучания могут не совпадать.* Отсюда понятия «большая» и «малая» форма в церковной музыке являются относительными: малая нередко оказывается длительной, а большая — свернутой, сжатой. И возникает иллюзия широкого пространства за счет музыкального становления, тогда как текст, взятый сам по себе,

и не выглядит способствующим этому. Поясним нашу мысль на примерах. (Именно так звучит, например, строчное многоголосие Литургии, в которой распевность и моменты «вокализации» создают чисто музыкальное *дление*, определяемое богослужебными функциями, смыслом и настроением музыкального образа. Сошлемся, в свзи с этим, на «О тебе радуется, Благодатная, всякая тварь...» за Литургией св. Василия Великого — песнопение, звучащее как пространный торжественный гимн, завершающий и кульминационно венчающий «Милость мира».)

«Гармоническое пение» не осталось в стороне от традиций музыкального дления и созерцания, несущего богомысленное сосредоточение, духовное погружение. И этот момент — организации времени в музыкальном пространстве песнопения — занял особое место в восприятии композиторов нового времени. Сошлемся на «Тебе поем» из Евхаристического канона, — казалось бы, краткое молитвословие: «Тебе поем, Тебе благословим, Тебе благодарим, Господи, и молим Ти ся, Боже наш». Заметим, что эта краткость сохраняется в обиходном пении, не исключающем и некоторых повторений слов. В том же Обиходе церковного пения под ред. Кастальского «Тебе поем» мало чем отличается от других фрагментов «Милости мира»: тот же неметризованный ритм (четверти, половины, целые), та же «квартетная» фактура (слог-аккорд). Тем не менее замедленный темп и некоторые приемы развития способствуют ощущению «четвертой координаты» — времени.

Но что же происходит в композиторских сочинениях?

Знаменитое рахманиновское «Тебе поем» — это такой момент в последовании Литургии, когда время *тяготеет к бесконечности, а пространство — к безграничности.* И все это достигается музыкально-поэтическими, а не стихо-поэтическими средствами. В этом же ряду стоят «Тебе поем» других композиторов, например: Архангельского (из Заупокойной литургии), где принцип повтора словосочетаний и кадансирования приводит даже к двухчастной форме; Кастальского (сербское), медленный темп которого раздвинут имитациями, растяжкой гласных фонем; Калинникова (До мажор), ритм музыкальных событий которого урежен за счет тексто-музыкальных канонов и каденционного ralentando; Чеснокова (из «Милости мира», ор. 43), где текстовая каноничность, усугубляющая смысл слов, гибко сочетается с разнотембровостью вьющейся мелодии, рельефно-фоновым резонансом, комплементарным ритмом и пролонгированными кадансами. (См. также «Тебе поем» Чеснокова — ор. 9/10, ор. 9/3, ор. 27; Никольского — ор. 31, Кастальского (сербское, грузинское), а также Шведова, Ипполитова-Иванова и др.

Другой пример — «Херувимская песнь», песнопение, которое неизменно ассоциируется с неодномерным пространством и медленно текущим временем. И если в Обиходе — это 4-кратная повторность строф, то в композиторских opus'ах — более точное отражение «храмового действа»: показательно, что в заключительной части — «Яко да Царя» — меняется нередко темп (с медленного — на ускоренный), фактура (с гомофонной на полифоническую), а также динамика (с тихой — на громкую).

Такое впечатление оставляет, например, «Иже херувимы» Архангельского (по Обиходу 1909 г. мелодия № 3 — киевского роспева), дление которой создается темпом, мелодическим распеванием слогов, ритмическими единицами (в основном половинки и целые ноты), монотональностью и редким гармоническим ритмом, как и ритмом формы. «Херувимская» Чеснокова (на «Видя разбойника») — пример несколько иного подхода ко времени песнопения. Музыкальная мысль в своем «очень медленном» (ремарка) течении — в опоре на повторы и распевание текста — проходит разные стадии становления. Оставаясь также в пределах монотональности и диатонической мелодико-гармонической структуры, композитор активизирует мелодическое движение во всех голосах, меняет фактурную плотность при сдержанном чередовании аккордов, что создает ощущение иных *скоростей* протекания музыкальных событий (см. также «Стрелецкую» и особенно си минорную, данную под № 108 в Лондонском сборнике).

Несовмещение текстового и музыкального времени в пространстве формы издавна ощущается и в таких жанрах, как «причастен». Яркий пример — воскресный причастный стих «Хвалите Господа с небес, хвалите Его в вышних. Аллилуиа, аллилуиа аллилуиа»: «Хвалите» Чайковского — развитая двухчастная форма («хорал» + фугато) с кодой; «Хвалите Господа с небес» Гречанинова (из Литургии ор. 13, № 12) — торжественное, динамичное и пространное славление, где Аллилуиа образует фугированную 2-ю часть композиции; «Хвалите» Рахманинова — хоровая «поэма», время которой, наполненное ин-

тенсивным развитием «звонных» попевок, суть движение постоянно сменяющихся музыкальных событий; «Хвалите» (ми мажор) Чеснокова — светлый и торжественный гимн, звучащий в условиях постоянно обновляющегося тематизма, мелодического и гармонического, полифонического и фактурно-тембрового.

Тяготея к концертной, «внутренняя форма» музыкального запричастного стиха (в высоком композиторском исполнении, а не обиходных вариантах) — это довольно «распростертое» ощущение художественного времени, говорящее о творческой свободе и развитом воображении. Сам же стих в этих условиях оказывается особого рода *символом*, расшифровку которого дает композитор, углубляясь в музыкальное богомыслие, музыкальное толкование закодированного смысла.

Не только соотношение текста и музыкального образа ставит вопрос о музыкальном пространстве-времени, но и сам процесс *протекания* музыкального звучания оказывается далеко не однородным. Ощущение формы как движения от начала к концу, то есть как ощущение «линии времени», — характерная черта звукосозерцания композиторов «новейшей музыки». В отличие от «круговращений» не лучших образцов обиходного пения, где буквальная музыкальная повторность отрывается от идеи продвижения текста, композиторы слышат музыкальное становление во всей его полноте и завершенности — его деталях и целостности.

Во многих произведениях присутствует то, что именуется Лосевым как «форма понимания данного музыкального произведения как *целого организма*, где уже нет расчлененного восприятия отдельных его частей, но воссоединяющее и синтетическое восприятие целого»[7].

«Целый организм» — Всенощное бдение Рахманинова, Страстная Седмица Гречанинова, Полная литургия Иоанна Златоуста Чеснокова и др.; целостностями, но другого уровня, являются входящие в него «номера», имеющие наряду с общим и *свое* внутреннее время. Таким образом, «линия времени» пронизывает и малое пространство (отдельные песнопения), и большое пространство (служба) и формирует в итоге некое музыкальное сверх-единство.

Эта «линия времени» определяет композиционно-структурные закономерности, проще — форму духовно-музыкального произведения (об этом шла речь выше) лучших представителей новейшей музыки.

Привлекая мелодические и ритмические, гармонические и полифонические, как и темброво-фактурные, средства, они осуществляли *синтез* части и целого в процессе музыкального становления. В этом отношении был достигнут заметный художественный результат: пространственные формы обрели явственную четвертую координату — как идею ритма в широком смысле слова. (Этот результат, несомненно, был подготовлен в духовных композициях Чайковского и Римского-Корсакова.)

Флоренский полагал, что «идея церковности — в ритме». Удивительно глубоко его наблюдение: «У каждой части службы есть внутренний, присущий ей ритм и темп, и, если эти последние соблюдены, то чтение, пение, возглас, молитва производят свое молитвенное действие на душу молящегося, хотя бы содержание всего этого воспринималось почти бессознательно или почти не воспринималось. Напротив того, самое превосходное исполнение, при полной понятности смысла, при хороших голосовых средствах исполнителей, при даже тонкой "игре"... раз ритм и темп не соблюдены, вопринимается как нечто глубоко фальшивое. Так, наиболее медлительные части богослужения — это начала ектений, особенно великой, шестопсалмие, священнические возгласы "Троичного содержания". Это grave, lento... Акафист, каноны вычитываются быстрее — так, приблизительно, andante? andantino... Кафизмы — еще быстрее; только "аллилуиа" петь и читать должно медлительно и растягивая в конце...

Впрочем, в разные времена церковного года, в дни памяти различных святых или событий служба получает, конечно, особый темп»[8].

Этот краткий анализ показывает, что духовно-музыкальное произведение «распростерто» во времени так же, как оно распротерто и в пространстве — его трех измерениях. И это его свойство, сформировавшееся издревле, уловлено и развито нашими композиторами начала века. Духовно-музыкальные произведения, по сравнению со светской музыкой, открывают не только богатейшую жанровую картину, но и многообразие форм, которые при канонической текстовой основе имеют только им свойственный потенциал — индивидуальное толкование художественного пространства-времени.

3. В заключение приведем аналитическое обобщение, касающееся художественного «хронотопа» на примере песнопений Н. Черепнина,

относящихся к всенощной, вернее, Вечерне. Только один из них — «Блажен муж» — принадлежит к антифонному жанру, остальные — «Приидите поклонимся», «Благослови, душе моя, Господа», «Ныне отпущаеши», «Богородице Дево», «Свете тихий» — не имеют к нему отношения. Однако идеи пространственности как особого использования художественного времени везде дают о себе знать как часть метода Черепнина.

Как проявляется искусство слышания древнего текста? Что придает ему черты ныне существующего живого организма — зарождающегося и развивающегося?

Во-первых. Пространственность ощущается благодаря гибкому сочетанию трех измерений — горизонтали, вертикали и глубины. Продемонстрируем это на «Ныне отпущаеши» (№ 3): *горизонтально*-протяженная мелодическая линия (senza ritmo) — основа тематизма пьесы; ее выразительность подчеркнута basso solo, поддержана дублировкой (S + T) и «ленточной» аккордикой (S + A + T). *Вертикальный* аспект музыкального пространства формируется не сразу: он развивается наслоением партий и достигает вершины (на словах: «Свет откровения языков...»), образуя плотную восьмиголосную ткань, которая затем постепенно рассредоточивается до исходного состояния. Наконец, *глубина* музыкального пространства ощущается благодаря неодноплановости, то есть наличию рельефно-фоновых компонентов, присутствию своеобразного lontano. Отдаление, фон дают педали (октавные, квинтовые), как и дублировка ведущей мелодии. Диатоническая, в целом, среда, нарушенная внезапным вторжением яркого гармонического «света» (альтерация, звукоряд), способствует «расстановке» вышеописанных музыкальных элементов в музыкальном пространстве.

Такого рода приемы музыкального распределения материала применяются Черепниным не только в «Ныне отпущаеши»: они экспонированы в № 1, развиты в № 5, имеют место в № 6. Особо хочется указать на вертикальную конструкцию в песнопении «Богородице Дево». Как в иконописи «вытянутость» ликов — характерная черта древнерусского искусства, так и здесь устремленность ввысь, достигаемая плотной гармонической структурой (шести-семиголосие) — основная черта музыкально-пространственного образа.

Во-вторых. «Пространственнизация» происходит благодаря художественному сочетанию *дискретности*, то есть разделенности, и *континуальности* — протяженности, непрерывности. Черепнин формирует, с одной стороны, «поток» музыкальных событий, а с другой — расчленяет его на слышимые подпространства музыкальных явлений. «Повествовательное пространство» (Лихачев) псалма — «Благослови, душе моя, Господа» — наилучшим образом способствует этому. Вариантный припев Псалма № 103 музыкально расчленяет форму, но не будучи выделенным тематически, гармонически и фактурно, он вливается в общий поток музыкального повествования, образуя единое пространство (фактически это «подпространство») со стихами. Диатоническая гармония (си мажор), исполненная тонических педалей, линеарных аккордов, плагальных оборотов, объединяет специфическим ладовым фонизмом всю звучащую ткань.

В-третьих. Пространственности музыкального образа способствует и то, что называется «тембризацией» (Никольский). Оркестр человеческих голосов, состоящий из soprani, alti, tenori, bassi, дифференцированный к тому же внутри партий, — это богатые и мобильные ресурсы для четвертой координаты, то есть времени.

Изменение состояния «предмета» — музыкальной ситуации — ощущается во многом через изменение хорового состава, а именно через включение или выключение то одинаковых, то совокупных тембров. Таким образом, «толщина по четвертой координате» постоянно варьируется, что придает музыкальному звучанию живость и подвижность. Приводя сравнение с растительным организмом — кустом, — Флоренский очень тонко обобщал: «Ритм его жизни, его зазеленение и зимняя спячка, появление и исчезновение цветов, весь этот процесс, как *музыка образа*, бесконечно полнее и прекраснее, чем обособленно взятый цветок» (курсив мой. — *Н. Г.*)[9].

Этим циклом Н. Черепнина — песнопениями из Вечерни — мы хотели не закончить, а по сути, начать разработку проблемы пространства-времени, которая, несомненно, существует в произведениях композиторов духовной музыки как «невыговоренная» поэтика.

Итак, своеобразие, оригинальность, свежесть формотворчества, коренящиеся в искусстве древних песнетворцев, не могли исчезнуть в произведениях композиторов Нового направления. Разнообразие, изящество, совершенство, свойственное осмогласным композициям, «антифоном» откликнулось в художественных творениях композиторов, искусно синтезирующих старое и новое, *Свое* традиционно-национальное и *свое* нетрадиционно-авторское.

Примечания

[1] *Флоренский П.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993. С. 61.
[2] *Флоренский П.* Цит. соч. С. 303.
[3] *Флоренский П.* Цит соч. С. 60.
[4] *Христианство*: Энциклопедический словарь. В 3 т. Т. 1. М., 1993. С. 90.
[5] *Флоренский П.* Цит. соч. С. 51.
[6] *Флоренский П.* Цит. соч. С. 218.
[7] *Лосев А.* Очерк о музыке // Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 641.
[8] *Трубачев С.* Музыка богослужения в восприятии священника Павла Флоренского // Журнал Московской Патриархии. М., 1983. № 5. С. 76.
[9] *Флоренский.* Цит соч. С. 205.

Глава седьмая

Сакральная музыка

Вводные замечания. — Типология «первичных моделей» светских сочинений на духовную тематику (Чайковский, Римский-Корсаков, Танеев, Касталъский и др.). — Структурно-композиционные принципы, образующие новую целостность, специфическое жанрообрзование. — Проблемы формотворчества, связанные с синтезированием духовного и светского начал: ряд рабочих гипотез. — «Принципы конструирования»: некоторые особенности выразительных средств. — Анализ идиолексики отдельного произведения: «Хождение Богородицы по мукам» Николая Черепнина.

Светская музыка, имеющая в своей основе Писание или Предание, в начале века не получила того заметного распространения, какое она приобрела в конце его. Это вполне объяснимо: духовное содержание веками обретало свою форму в произведениях для церкви, богослужения. Практика духовных концертов, в том числе исторических, высочайший уровень исполнительского мастерства которых хорошо известен, восполняла, возможно, культурно-духовную «жажду».

«Доведя хор до высокой степени совершенства в исполнении, В. С. Орлов оказал этим большое влияние на новейшее развитие церковной музыки, ибо раньше никто бы, пожалуй, не взялся исполнять те произведения, какие появлялись в последнее время благодаря главным образом Синодальному хору»[1].

Совсем иная картина — в конце XX века: запрет и «скованность» не позволяли творить для прямого храмового назначения, и концертные формы, так или иначе воплощающие сакральное содержание, взяли на себя эту функцию.

Однако в каталогах творчества известных композиторов — Чайковского, Танеева, Римского-Корсакова, Кастальского, Гречанинова, Лядова, Глазунова, Н. Черепнина и др. — имеются произведения, основу содержания которых составляет теологическая тематика. Часть из них и по сей день вполне репертуарна, а часть стала музейной «единицей хранения». «Вечные» темы глазами художников нового времени — эта проблема, поставленная нами в связи с духовной музыкой начала века, позволит увидеть вещи, по сей день остающиеся в тени музыковедческого внимания.

«...Художественное произведение должно браться нами именно во всей своей полноте, именно во всей своей толще, именно во всей своей и внутренней, и экспрессивной значимости, именно во всей своей исторической специфике» [2], — писал А. Ф. Лосев. С этой целью — то есть взять произведение во всей его полноте — необходимо рассмотреть его *«художественный потенциал»*, в котором «фиксируется и вся теоретическая, и вся практическая мощь произведения в целом» (там же).

1. Несмотря на специфические трудности, попытаемся дать примерную классификацию тех содержательных сторон музыкального произведения, которые образуют *«первичные модели»* (термин Лосева). В целом весьма разнообразные по своей сути, они в данном случае имеют четкую онтологическую направленность, отражающую понимание бытия с религиозных позиций.

Разнообразие этих первичных моделей в музыкально-сакральных произведениях не исключает переплетения и совмещения их. Однако это не создает противоречий при наличии синтезирующей идеи — «общей модели», — объединяющей и соподчиняющей материал.

Весь художественный потенциал музыкального произведения может, судя по практическим проявлениям, включать следующее.

Модели, имеющие в основе образ святого как конкретного исторического лица, в связи с чем поднимаются бытийно-сущностные проблемы.

«Иоанн Дамаскин» Танеева, кантата на стихи гр. А. К. Толстого, полагает в свое основание образ гимнографа, оставившего миру бесценные творения, живущие в церковной практике и по сей день (например, Пасхальный канон «Воскресения День...», как и многие молитвы). Св. Иоанн Дамаскин славен и созданием Октоиха, в котором собраны и систематизированы мелодии восьми гласов. Однако это не все. Доструктурный пласт включает здесь и другое: восприятие произведения словесного искусства — модель из области литературы, — дающее толкование вечным проблемам добра и зла, жизни и смерти.

В эту группу можно поместить и такое многослойное по содержанию произведение, как «Китеж» Римского-Корсакова. «Мир "Китежа", — писал Ю. Энгель в "Русских ведомостях", — это мир духовных стихов, житий святых, апокрифов, "отреченных книг". В этом уникальном "сказании" звучат мотивы, заимствованные не только из жития св. Евфросинии, княгини Муромской, но и эсхатологические образы "Новой земли и Нового неба"» [3]. («Царь Иудейский» Глазунова — произведение, имеющее христологическую тематику, могло бы находиться в этой группе.)

Произведения, имеющие в своей основе Священное писание, вернее, определенную часть его, повествование о событиях прошлого или будущего.

«Из Апокалипсиса» Лядова — симфоническая картина по Откровению Св. Иоанна Богослова (последняя книга Нового Завета) — есть, по существу, своеобразное толкование, подобное тем, которые давали представители изобразительного искусства того времени.

(В конце века — см.: «Апокалипсис» Мартынова и Янченко, как и др. произведения эсхатологического характера.)

К области Писания относится и *Псалтырь* — неиссякаемый источник многих поэтических и музыкальных сочинений. Кантата № 2 «По прочтении псалма» для четырех голосов соло, хора и оркестра (на слова Хомякова) — гениальное произведение Танеева, открывающее художественные горизонты для последующих композиторских исканий. Состоящее из 9 частей, по три объединенных в три крупных раздела, это сочинение воплощает многообразие философско-богословской мысли, претворенной сквозь призму различных жанров — книгу псалмов, литературное произведение и кантатно-ораториальную форму.

«По прочтении псалма» С. И. Танеева — произведение выдающееся не только для своего, но и всего последующего времени. Сразу же оцененное как создание мастерское и непревзойденное, оно, — видимо, в силу своего духовно-философского содержания, — не стало «репертуарным» ни в исполнительстве, ни в историко-теоретических исследованиях. В одной из первых рецензий («Русские ведомости». 1915) Ю. Энгель отмечает ее «религиозный характер», сравнивая со «Всенощным бдением» Рахманинова и «Хвалите Бога» Гречанинова, несмотря на разницу художественных задач этих произведений. «...Танеев дал в своей кантате сочинение, уже ничем не связанное с преданием православной церкви: текст — русский (Хомякова); мелодии — свободные, нетрадиционные; оркестр не только поддерживает пение, но зачастую имеет и крупное самостоятельное значение; формы — контрапунктические, давно созданные и поднятые на совершенную высоту великими мастерами Запада» [4].

(Добавим, что Энгель узрел в этом произведении «приближение нового фазиса», а именно «царства тембра, звуковых красок»; подтверждение идей «Подвижного контрапункта» и мыслей о новой гармонической системе; тесную связь с текстом: «доброе семя композитора упало здесь на чрезвычайно благодатную форму» — стихи Хомякова.)

Видимо, не случайно последнее творение (ор. 36, 1914) великого музыканта С. И. Танеева основано на произведении великого мыслителя А. С. Хомякова, о котором пишут как писателе, не пережившем кризиса в своем мировоззрении. «Для него всегда оставалось вне всякого сомнения истины православия, вера в исключительную судьбу России»[5].

(Традицию Танеева продолжил Стравинский: «Симфония псалмов», в основу которой положены псалмы № 39, 40, 150. «Вот уже две тысячи лет, — писал композитор в «Хронике», — как псалмы... сделались основой церковных молитв, проповедей и песнопений».)

Вневременное содержание Псалтыри привлекло внимание Ипполитова-Иванова, достаточно преуспевшего, как уже говорилось, в этом жанре. «Семь псалмов Царя Давида»— ор. 41 (псалмы 45, 61, 86, 99, 124, 147) — цикл, жанровая основа которого оказывается совмещенной: песнопение и «пение с аккомпанементом фортепиано или арфы». Романсовая мелодия, арпеджированная фактура, классико-романтическая гармония, метризованная (местами даже пунктирная) ритмика — вся эта стилистика ориентирована на исполнение в домашних или концертных условиях.

Заметим, что интерес Ипполитова-Иванова к библейской тематике обнаружил себя и ранее — в «Трех библейских стихотворениях» (ор. 40, на слова К. Р.), написанных также для пения с сопровождением фортепиано. «Псалмопевец Давид», «Царь Саул», «Легенда о Мертвом море» — этот красивый и выразительный цикл создан также в духе времени.

Произведение, имеющее в своей основе определенное событие священной истории и связанное с ним храмовое действо.

«Светлый праздник» — симфоническое произведение Римского-Корсакова (1888), онтологическую основу которого образует Евангельское Благовестие о Воскресении Христовом — «переход от мрачного и таинственного вечера Субботы... к язычески-религиозному веселию утра Светлого Воскресения» (автор). «Микстовость» жанровой природы произведения композитора вполне согласуется с тем, что случается в литературных произведениях. «Эта смесь жанров в одном и том же произведении в руках достаточного опытного и глубокого писателя не только не является каким-то логическим или художественным противоречием, а, наоборот, существенным образом обогащает и углубляет принятый основной жанр»[6].

Первичные модели, взятые из области исторических событий, соединенных иногда с «молитвословием» как особым состоянием внутреннего мира человека.

«Увертюра 1912 год» Чайковского — моление о спасении народа («Спаси, Господи, люди Твоя...»), торжество дарованной победы «на сопротивныя» — оказала влияние на последующую композиторскую мысль. Мало кому известно, что кантата «В память 1812 г.» (на слова П. Зуева) есть и у Кастальского (1911). Тот же композитор осуществил довольно оригинальное произведение — «Чтение дьяком люду московскому послания патриарха Ермогена тушинским изменникам в 1609 году» (1913) для баса соло и смешанного хора. (Оно прекрасно озвучено в концерте и в наше время хором АХИ под рук. В. С. Попова.) «Духовный стих о патриархе Гермогене» (1911, для четырехголосного смешанного хора a cappella) — отклик Ипполитова-Иванова на юбилейные торжества памяти московского святого. Разножанровые — увертюра, кантата, «чтение», «духовный стих», — эти произведения имеют общую модель, исторически ориентированную.

Называя себя «кантат-махером», Кастальский, как и Ипполитов-Иванов, откликнулся на национально-историческое событие — 300-летие дома Романовых. «Триста лет» (царствования дома Романовых) Кастальского (для смешанного хора и для однородного трехголосного хора, 1912), по жанру является «кантатой-гимном», а по словам композитора — «приветственным хором государю императору ко дню посещения его величеством Московского дворянского института имени Александра III»[7].

Первичную модель исторического характера использовал также Ипполитов-Иванов в кантате «О воцарении Дома Романовых» для четырехголосного смешанного хора (1913), озвучив текст «в духе народных сказаний В. Буслаева».

Говоря о событиях, тесно переплетающихся в сознании русских людей с духовными, упомянем здесь и «юбилейный сборник» того же

композитора — «Духовные произведения: 1612 — 1613 — 1812», ор. 54, 1911 г., — в котором представлены, кроме названного, Тропарь Казанской Богоматери, Величание кн. Пожарскому, Тропарь Дионисию, Гимн-марш 1812 г. (в основном для смешанного хора). (Традиция имеет отзвук в произведениях Кикты, Калистратова, посвященных историческому событию — 850-летию Москвы, возрождению Храма Христа Спасителя.)

Память об ушедших, жанрово приближенная к службе, чину поминовения, воплощается в произведениях, первичная модель которых кроется в духовной поэзии.

«Братское поминовение героев союзных армий, павших в Великую войну за освобождение от тевтонского гнета» Кастальского для соло, хора и оркестра — своеобразное предвосхищение Военного реквиема Бенджамина Бриттена, но в память павших во Вторую мировую войну». Кастальский вспоминает: «Критики разделились на два лагеря: одни отнеслись к пьесе проще, непосредственнее, другие находили, что такая задача была бы по плечу разве покойному С. И. Танееву, а вернее только Моцарт, Бетховен, Бах могли создать непревзойденные творения в этой области...»[8].

Первичная онтологическая модель, оставаясь неизменной, «терпела» жанровые трансформации. Формировалась заупокойная месса в русской интерпретации, «поминовение», где отсутствовало Dies irae и повторялось Kyrie (в начале и в конце) — в первом варианте; появились Ingemisco и Sanctus — во втором; внедрились заупокойные мелодии восточных союзников; появилась русская подтекстовка (включая парафразы) во избежании цензурных препон... (Однако этим не кончилось: затем были введены еще новые номера, и реквием из двенадцатичастного стал семнадцатичастным.) Поиски между «сциллой» православного канона и «харибдой» католических норм, привели к победе концертного жанра. Однако ностальгия по церковной версии реализовалась в другом жанровом воплощении — «Вечная память героям», — что было уже панихидой, а не реквиемом (изд. 1917 года). (Это произведение, состоящее из 11 частей, было проникновенно исполнено в 1996 году хором Виктора Попова — в редакции для мужского состава.)

К особой группе нехрамовых произведений можно, видимо, отнести и «Пещное действо» Кастальского (оно было заказано композитору директором археологического института А. И. Успенским), которое было исполнено в «должной обстановке — с костюмами отроков и халдеев, с демонстрацией горящей печи...». «Исполнения эти пользовались очень большим успехом»[9].

Кроме того, следует упомянуть и «Стих о церковном русском пении» — кантату для хора и оркестра, написанную к 25-летнему юбилею (1911) деятельности Синодального училища. Кастальский, говоря о ее «довольно шумном успехе», отмечает, что она написана «на обиходные темы» (и издана у Юргенсона).

Итак, пытаясь провести примерную классификацию первичных моделей как воплощения содержания произведений в их надструктурной данности, мы невольно соприкоснулись с их *жанровой* основой, которая могла бы стать основанием для их группировки. Однако мы избрали именно содержательный аспект стиля, оставив в стороне принципы конструирования — выразительные средства, композиционно-структурные особенности.

2. «Помимо идей и помимо всяких образов, то есть независимо от формы и содержания того или иного жанра, все же каждый такой жанр развивается согласно своей модели в очень ощутительном виде»[10]. Эта мысль Лосева методологически важна для нас своей диалектичностью. Кантата, поэма, увертюра, сказание, поминовение, гимн, песнь — эти и другие жанры, наполняемые специфическими сакральными идеями и образами, имеют, несомненно, и свою музыкальную модель со своими *структурно-композиционными принципами*. Но форма, реализующая конкретный замысел, есть новое образование — с чертами известными, но дающими новую целостность.

Так, «Вечная память героям» Кастальского — жанр, модель которого суть панихида, который проходит свой путь развития, не повторяющий обиходно-служебного. Входящие в нее номера, имеющие соответствие в жанрах отпевальных — например «Покой Спасе», «Со святыми упокой», «Сам Един еси бессмертный», «Упокой, Боже», «Вечная память», — подчиняются драматургии цикла, его последованию, настроению и внутреннему смыслу.

В поэтике сакрального жанра немаловажную роль играет идея *синтеза* приемов разного рода. Так, в кантате «Иоанн Дамаскин» Танеева содержатся черты панихиды и реквиема, а кантата «По

прочтении псалма» синтезирует нарративные формы, связанные с псалмово-повествовательным содержанием, богословско-философским миросозерцанием — с одной стороны, с другой — объединяет музыкальные жанры, самим композитором названные «хор», «квартет», «интерлюдия», «фуга», «ария». Здесь имеет место и древнейший хоровой жанр — антифон, явно ощущаемый в музыкальной композиции, но специально автором не обозначенный (на это, правда, намекают наименования типа «двойной хор», «тройная фуга»).

«Смесь жанров» в музыкальном произведении обусловлена конкретным художественным заданием. Римский-Корсаков, мастер программно-инструментальной музыки, синтезировал в симфоническом произведении «Светлый праздник» ряд жанровых установок. В этой *увертюре*, а точнее, «Воскресной увертюре» на обиходные темы, прослушивается храмовое «последование» Пасхальной утрени с песнопениями и колокольным звоном, приобретающем в процессе становления черты симфонического *гимна*. Если к этой внутренней «жанровой форме» присоединить и структурно-композиционный момент, то придется учесть и *сонатную форму* с чертами *концертности*, объемлющую одночастную праздничную *поэму*.

Художественное задание, сформулированное Лядовым в его симфоническом произведении «Из Апокалипсиса», также характеризует скорее некая абстрактная программность, чем так или иначе конкретизированная. Да и возможно ли это? Прот. Сергий Булгаков, делая опыт «обобщенного догматического толкования» в своей книге «Апокалипсис Иоанна» (Париж, 1948), пишет:

«**Откровение** занимает последнее место в Библии, и это вытекает из всего его содержания, как и особого его значения. Содержание его посвящено тому, что может быть названо христианской философией истории, причем эта историософия граничит с эсхатологией, в нее переходит. В нем раскрываются судьбы христианской церкви в мире, именно под особым углом зрения, — как борьбы христианства с антихристианством... Таким образом, все "Откровение" посвящено одной теме, одному вопросоответу, — в нем говорится о судьбах церкви Христовой в мире в пределах истории. Эти судьбы рассматриваются притом не в свете одной только земной, человеческой истории, но в них участвуют и силы небесные, так что получается исчерпывающее по глубине и силе раскрытие судеб христианской церкви, подлинно "апокалипсиса"»[11].

Естественно, что говорить о какой-либо сюжетности в произведении Лядова было бы по меньшей мере неосторожностью, легковесным намерением... «Это не литература, — заключает С. Булгаков, — а повествование о невыразимом, хотя и ищущем для себя выражения на человеческом языке»[12]. Композитор попытался выразить свое отношение, отнюдь не экзегетическое, на музыкальном языке, на языке музыкального жанра и присущей ему стилистики.

Имея опыт в таких вещах, как «картинка к русской народной сказке» (ор. 56, 1905), «сказочная картинка для оркестра» (ор. 62, 1909), «народное сказание» (ор. 63, 1910), композитор создает, вдохновившись стихами из X главы «Откровения», как бы иной жанр — «симфоническую картину для оркестра» (ор. 66), но аккумулирующий опыт сложившегося жанротворчества. «Однако изображение космической катастрофы оказалось задачей, не соответствующей характеру дарования Лядова, и не это произведение составило его славу», — замечает В. А. Васина-Гроссман[13]. Имея в виду успех композитора в «Десяти переложениях из Обихода», о котором, к сожалению, у нас даже и не упоминали в свое время, мы полагаем, это эсхатологическое произведение Лядова оказалось достойным завершить каталог его творчества (за ним следует только «Nenie» для оркестра).

Говоря о значении жанрового синтеза в произведениях, основанных на онтологической модели, мы, по сути, приблизились к мысли о формировании нового *жанрообразования*. Каждое произведение — это своя жанровая стилистика, свои структурные и композиционные принципы, объединяющиеся в художественную целостность.

В связи с этим встают и проблемы формотворчества, например:

- светское и духовное начала — как они соотносятся?
- классические и неклассические структуры — как они претворяются?
- особый тип формы или композиционной схемы — имеет ли он место?

Общий взгляд на форму произведений сакрального характера предполагает соотнесение ее с понятиями, форма как «принцип» и форма как «данность», форма как «процесс» и форма как «кристалл».

Напрашиваются и другие привычные вопросы, как-то: принципы повторности и контраста, пространственности и времени, стабильности и мобильности, тематизма и атематизма etc. Словом, сакральная музыка, связанная с особым типом содержания, требует особого подхода и к ее форме. (Однако в отношении русской музыки этого сделано не было — см. труды Способина, Тюлина, Мазеля, Цуккермана, Бобровского, Задерацкого и др.)

Ясно осознавая и всю важность, и всю сложность этой проблемы, выскажем лишь ряд рабочих гипотез. Основываясь на стилевом подходе, предполагающем онтологическуую и жанровую классификацию моделей, важно предпринять и следующий шаг — *структурно-композиционное* рассмотрение объекта анализа. Установить своеобразие *композиционно-схематической* модели — конкретная задача исследователя.

- Сочетание принципов светского и церковного искусства, то есть и *универсальных*, и *специфических* приемов композиции;
- наличие «*чистых*» и «*смешанных*» форм, демонстрирующих либо *однозначные*, либо *многозначные* функции;
- образование формы как «*данности*», «*локальной формы*», являющейся результатом определенного содержания и формы, — все эти моменты могут быть приняты во внимание при характеристике такого рода музыкального объекта.

(Эти идеи дали весьма плодотворные ростки в сочинениях конца XX века — см. произведения Губайдулиной, Денисова, Пярта, Мартынова, Ларина, Волкова, Ульянича, Дмитриева, Калистратова и многих других.)

Таким образом, если в духовной музыке для храма законы жанра *достаточно твердо «стоят на своем», требуя их соблюдения, то* в сакральной музыке концертного плана появляется особого рода «артистическая свобода» — своеобразное художественное пространство для авторского инвенторства в области жанротворчества и формотворчества.

3. Выразительные средства — существенный аспект техники музыкальной композиции в произведениях на сакральные темы. Встает вопрос об отличиях или сходстве между духовными и светскими сочинениями. Стоит ли первые отделять от вторых? Отличия, несомненно, есть, но все же не такие, какие существуют между «музыкой» вообще и церковно-певческим искусством в частности. Видимо,

не следует определять общую для этой группы произведений «стилистическую доминанту»: она вырастает из конкретного замысла и средств его реализации.

Жанровая форма, о чем речь шла выше, имеет если не первенствующее значение, то весьма существенное: в одном случае (храмовая музыка) она довольно жестко регламентирована, а в другом (внехрамовая музыка) она является предметом авторских художественных поисков. То, что создают композиторы на «перекрестке» того и другого, — также область теоретико-аналитических изысканий и построения соответствующих определений и концепций.

Тембровый состав церковных пьес всегда один-единственный, то есть вокально-хоровой, а нецерковных — он может быть хоровым, оркестровым, вокально-оркестровым, ансамблевым и др. Тембровая картина исследуемых произведений — «живописание» звуком, «звукосозерцание», определяемое художественным заданием.

Звуковысотная техника переложений и сочинений — это специфические тональные отношения, синтезирующие интонации как закрепленные в гласовом и народно-обиходном пении, так и средства, исторически обогащенные гармонией и ее функциональностью. Тональная система сакрально-светских произведений — это сфера свободных поисков, опытов, комбинаций, ассоциаций. Здесь, однако, встречаются и некие общности, сближения на почве древних напевов. (Например: «Светлый праздник», «Иоанн Дамаскин», «Хождение Богородицы по мукам», «Симфония псалмов».)

Итак, «*принципы конструирования*» — каковы они и в чем их сходство / отличие?

Сходство может быть замечено в жанровой ориентации (например: концерт, панихида, гимн, хвала, жизнеописание); отличия — в известном «несхождении» опыта светской и церковной композиции, смысловых и художественных задач, стоящих перед автором музыкальных произведений.

Кастальский не мыслил церковную музыку «такой же, как и всякая другая, только с подписанным богослужебным текстом», не признавал новизны и красоты ради «эффекта звучания», современности. «Хотелось бы иметь такую музыку, которую нигде, кроме храма, нельзя услыхать, которая бы отличалась от светской музыки, как богослужебные одежды от светских костюмов»[14]. Эти жесткие

установления, прозвучавшие из уст мастера богослужебной музыки, объясняют, возможно, желание композиторов творить в жанрах смешанных, синтезирующих духовное и светское.

Попытаемся произвести анализ идиостиля отдельного произведения *«Хождение Богородицы по мукам»* Н. Черепнина. В основе произведения, написанного для голосов соло, хора и оркестра, — «тексты из памятников отреченной литературы», выбор которых осуществил сам композитор. «Хождение Богородицы по мукам» — это наименование заимствовано из отечественной литературы (см.: «Памятники старинной русской литературы — СПб., 1862. Вып. 3. С. 118; Памятники отреченной русской литературы. — М., 1863. Т. 11. С. 23 и 30, а также: «О хождении Богородицы по мукам» — Отечеств. записки. 1857. № 11. С. 349–358, А. Н. Пыпина; Известия имп. Академии наук. 1957. X. С. 551–578, И. И. Срезневского; Очерки Буслаева. Т. 1. С. 493–496.)

Онтологическая модель сочинения — сказание о земной жизни Пресвятой Богородицы, соединенное с величанием и молитвами к ней. Из церковных текстов автор избрал текст песнопения «Достойно есть...», поемого за литургией верных, фрагменты акафистов «Господи воззвах» из всенощной (текст 1-го лика — шесть строк). Составной характер текстовой основы с неизбежностью определил и жанровые ориентации, и музыкальный «идиолект» этого оригинального произведения.

Музыка живописует образ Пресвятой Богородицы — его всеблагое величие и неизреченную красоту, образ Ходатайницы о судьбах сирых и нуждающихся в Ее заступничестве и помощи. Н. Черепнин создает органичное «последование», где нарратив и молитва составляют «единораздельную целостность». Шестичастный цикл — I (Вступление, речитатив), II (Величание Божьей Матери), III (Сошествие Архангела Михаила; речитатив), IV (Приветствие св. Михаила Божией Матери; величание Божией Матери), V (Приветствие Божией Матери св. Архангелу Михаилу), VI (Оркестровый отрывок; речитатив), VII (Видение Божией Матери; мольба грешников), VIII (Речитатив; Речение Божией Матери; речение св. Михаила; величание Божией Матери) — суть вокально-симфоническое «действо», в котором соседствует разножанровый текстомелодический материал. «Участвующие» в этом действе — глас Божией Матери, глас архангела Михаила, чтец; хор и оркестр состав, возможный только в условиях исполнительской сцены, отнюдь не храмового богослужения.

Каков *жанр* этого произведения?

Применить к «Хождению» Черепнина традиционное наименование — кантата или оратория, «сказание» или «нарратив» — еще не обозначить его «художественный потенциал». Это произведение — ансамблевая жанровая форма, которая, сочетая светское и духовное начала, создает многокомпонентную, но целостную композицию. Текстомузыкальный материал органично включает: а) литургийную песнь Богородице («Достойно есть»), акафистную форму (глас + лик), песнопение «Господи воззвах», фрагменты «Богородице, Дево, радуйся»; б) светский материал, связанный с традицией, а именно рассказ чтеца (нарратора), сольный диалог основных «персонажей», vision как видение (вспомним Мессиана: Visions de l'Amen); в) оркестровый материал — Introduction, Interludia, аккомпанемент.

Неизбежно встает вопрос: как удается композитору сформировать нечто целое при такой полижанровости и кажущейся фрагментарности, даже «полистилистике»? Черепнин находит музыкальную конструкцию, которая не есть церковная форма, не есть светская музыкальная схема, хотя и то и другое органично взаимодействует в ней. Циклическая композиция содержит идеи арочности, симметрии, пространственности и иерархической соподчиненности.

Арочность заметна в соотношениях частей: (I + II) и VIII, III и VI, IV и V. Причем в «акафисте» (IV и V) дана четкая парная церковная форма, состоящая из текста на «радуйся» и припева (здесь — идущего и от народа, и от ангелов).

В создании целостности, кроме того, существенную роль играет *объединяющая интонация*, которая становится стилистической доминантой, стягивающей на себя весь звуковой мир. При этом преобладает звуковысотность, символизирующая древнее пение. Диатонический лад, насыщенный терцово-квартовыми согласиями, подголосочная полифония, вырастающая из напева; характерная дублировка мелодии — в октаву, терцию, сексту; взаимосвязь горизонтали и вертикали (аккордовая проекция попевок) — все это ассоциируется с русской православной певческой культурой.

Наиболее концентрированно эта «русскость» представлена в песнопении «Достойно есть» — величании, открывающем и закрывающем цикл. Надо заметить, что такой тип музыкального тематизма, ладовости, фактуры вообще свойствен художественной манере Черепнина, и это можно наблюдать, например, в соч. «Благослови, душе моя, Господа», «Блажен муж». Избегание «европеизмов», что характерно для гармонического языка композитора, обернулось переменно-функциональными оборотами, «строчными» кадансами, горизонтальной политоникальностью или даже децентрализацией.

Однако это не все. Символы Света и тьмы, сопоставление образа Пречистой с картиной страждущих и взывающих о помощи грешников — эта драматургия потребовала контрастного музыкального материала. Здесь (особенно в VII части) Черепнин — вполне современный композитор: пронизанная тритонами многослойная ткань; «остраненная» гармония хора грешников, заключенная в тесные рамки изнурительных параллелизмов квинт (и кварт), атональная атмосфера безысходности...

Напряженная звуковысотная стилистика находит продолжение и в VIII части, где даны ответы архангела Михаила на «речения» Божией Матери: «Сколько есть мук идеже мучится род христианский»; «Исповеждь ми на небеси и на земли...» Но здесь, в отличие от концентрации хроматики в VII части, наступает ее постепенное decrescendo. Черепнин развивает модальную альтерацию и диссонантную аккордику, вводит учащенный ритм модулирования и тоникальную неоднозначность на фоне многослойной фактуры. Преодоление этой сонорики происходит через стабильные «колокольные гармонии» (на слова: «Слава Отцу и Сыну и Святому Духу»), типа полиаккордов и кластеров. Зона диатоники наступает со слов величания Божией Матери (Ля мажор).

Описывая звуковысотную «драматургию», придающую единство разножанровым номерам цикла, затронем еще одну важную, на наш взгляд, сторону музыкальной композиции Черепнина. Синтез средств — это и синтез техник: слияние церковно-славянской стилистики со стилистикой современной музыки. «Хождение Богородицы по мукам» — сочинение, не лишенное *лейтмотивных* связей. Композитор распределяет средства на биполярные зоны (описанные выше), вводит знаковые интонации, скрепляющие музыкальную текстуру всех частей. Наименьшей попевкой является проецируемая на горизонталь и вертикаль большесекундовая попевка, древнерусский характер которой хорошо известен по гласовым мелодиям. Сопрягаемая с терцово-квартовыми «согласиями», она проникает в материал «гласа» Божией Матери, архангела Михаила, нарратора, звучит также в ангельских голосах, хоре верующих и др.

Но на фоне этого общеинтонационного начала выступают и персонифицированые иконографические образы. Своеобразными «богородичными» звучат диатонические кварты и квинты (линеарные и вертикальные), тоникальная и аккордовая стабильность, устойчивые и сдержанные аскетические попевки. Ангельские гласы (Introduction, III часть) — «кластеры», собранные из секундово-терцово-квинтовых мелодических ходов (ре–ми–ля, с удвоениями) и терцовых полиакордов, восходящих и нисходящих («...сниде архангел Михаил и четреста Ангел с ним...»). Своеобразие музыке придает «гамма» Черепнина: в III части звучит на педали *до* следующая последовательность, образующая фундамент аккордов — до, ре, ми-бемоль, фа, соль, ля-бемоль, си-бемоль, до, — в то время как в надстоящих мажорных аккордах появляется дополнительное фадиез, ре-бемоль (= до-диез), то есть 9-тоновая гамма.

Приветствие архангела Михаила — диатонически унисонный материал, a la' церковное песнопение, использующее узкий диапазон лада, круговые попевки. В сцене «муки» гаммовый материал усложняется за счет равноправного использования энгармонических тонов — в терцовой аккордике; любопытная деталь: симметричная гамма — (212^212) — образует первый план (ремарки: sonore, pesante), а аккордика добавляет гаммовые тоны, которые находятся как бы в фоновом звучании.

Говоря о лейтмотивных образованиях, заметим и следующее: используются не только определенные элементы, но и группы их — «лексии» музыкального текста, семантика которых становится ясной в связи с появлением вербальных толкований (ср., например, Introduction — VIII).

Можно и далее углублять анализ конструктивных признаков музыкального текста произведения «Хождение Богородицы по мукам», уточняя попевочно-диатонические интонации, отсылающие к русской пра-

вославной церковности, или дифференцируя хроматику и средства работы с ней, устанавливая особые ладообразования — от внесения модальной альтерации в диатонические формации до формирования оригинальных ладообразований. В целом мы приходим к выводу о возможности квалифицировать это произведение как «стильное», характеризующее творческую манеру Черепнина во внехрамовой музыке.

Композиторы, как об этом говорят исторические факты, любили работать в обоих жанровых направлениях, — подчиняясь в духовно-музыкальных композициях богослужебного назначения традиции и канону, прочтенному в духе времени, и — «раскрепощаясь», давая волю своему «артистическому чувству» в произведениях на тексты Писания и Предания, адресованных исполнительски-концертной практике.

Таким образом, поэтика произведений на сакральную тематику — проблема благодатная: художественный потенциал каждого из них, находя выражение в конструктивно-стилевых признаках, требует особого исследовательского внимания.

И. А. Ильин, исследуя природу художественного искусства, полагал, что оно возникает из сочетания двух сил — «духовно-созерцающей и «верно воображающей и изображающей»:

«Есть люди с глубоким и чистым духовным созерцанием, которые за недостатком таланта не могут ни *во*-образить (т. е. облечь увиденное в земные образы), ни *из*-образить (т. е. передать и закрепить эти земные образы для других)»[15].

Вот этим созерцанием как истинным и глубочайшим источником искусства, соединенным с величайшим мастерством, обладали наши композиторы. И «священная русская традиция художественности» влекла их к созданию сакральной музыки...

Примечания

[1] *Кашкин Н.* Воспоминания о В. С. Орлове // Синодальный хор и училище церковного пения. М., 1998. С. 175.
[2] *Лосев А. Ф.* Проблемы художественного стиля. Киев, 1994.
[3] *Энгель Ю.* Избранные статьи. М., 1971.
[4] *Энгель Ю.* Цит соч. С. 409.

[5] *Христианство*: Энциклопедический словарь. Т. III. М., 1993. С. 164.
[6] *Лосев А. Ф.* Цит. соч. С. 248.
[7] Цит. по: Синодальный хор и училище церковного пения. М., 1998. С. 239.
[8] *Каталъский А.* Из воспоминаний о последних годах // Синодальный хор... М., 1998. С. 252.
[9] *Каталъский А.* О моей музыкальной карьере и мои мысли о церковной музыке // Музыкальный современник. СПб., 1915. № 2. С. 49.
[10] *Лосев А* . Проблемы художественного стиля. Киев, 1994. С. 248.
[11] *Булгаков С.* Апокалипсис Иоанна. М., 1991. С. 130.
[12] Там же. С. 20.
[13] *Васина-Гроссман В.* А. К. Лядов. М., 1945. С. 42.
[14] *Каталъский А.* О моей музыкальной карьере...
[15] *Ильин И. А.* Талант и творческое созерцание // Одинокий художник. М., 1993. С. 269.

Послесловие

Подведем итоги. Поэтика выразительных средств, наблюдаемых в духовной музыке первых двух десятилетий XX века, может быть рассмотрена как в аспекте духовно-музыкальных переложений и сочинений, так и в аспекте произведений на теологическую тематику.

Издавна функционально отличные, «церковное пение» и «музыка» оказались в состоянии взаимодействия и взаимовлияния. Показателен не только тот факт, что сочинителями являются мастера, именитые композиторы, но и духовные потребности времени, слившиеся в емком и противоречивом понятии — «начало века» (А. Белый). Однако это не означает, что богослужебно-музыкальная область утратила свои особенности, то есть закономерности внутренней жанровой формы. Более того, композиторы открыто провозглашали возрождение старины как ренессанс национальных начал, как «русскую идею».

Во всеоружии метода, соединяющего глубокое знание традиции церковного пения и консерваторскую технику сочинения, композиторы открыли пути «новейшей музыки», полно и по достоинству оцененной только теперь, в конце века. Чайковский, «с надеждой и радостью» взиравший на «будущность одной из важнейших отраслей родного искусства», мог бы гордиться «русскими талантами», посвятившими свое искусство этому «святому делу».

Каковы те достижения, которые способствовали именно возрождению церковно-певческого искусства? Что сделало композиторские творения образцовыми по музыкальной стилистике и возвышенно-духовными по содержанию? Как, наконец, была «пробита брешь», сквозь которую прошли лучи «света и истины»?

Изучив образцы древнего роспева (знаменного) и более поздних роспевов (киевского, болгарского, греческого, сербского), осознав их форму и мелодико-ритмическую организацию, композиторы приступили к поиску «адекватной» *гармонизации*, секреты которой таятся в глубинной структуре коренных напевов. И многим удалось создать модели гармонического оформления церковных мелодий, которые в индивидуальном практическом претворении не теряли ни простоты, ни красоты, ни величия.

Гармония «неизменяемых» песнопений впитала и абсорбировала приемы, найденные в «изменяемых», результатом чего явилось органичное сочетание к а н о н и ч е с к и х и с т и л и с т и ч е с к и х признаков, дающих о себе знать и в приложениях и в сочинениях. Не будет, думается, преувеличением считать, что композиторы Нового направления — волей или неволей — оказались создателями *нового типа тональной системы*, признаки которой мы и попытались описать выше.

В контексте стиля времени композиторы церковной музыки, а точнее, блестящие представителе этого направления, возрождая национальные начала (в том числе и фольклорные), создали *новую гармонию*, существенные признаки которой не репродуцируют ни прошлого, ни настоящего опыта композиции.

Их опыт формировался и развивался, с одной стороны, в условиях претворения традиционных начал, например в области ритмики, полифонии, формы, а с другой — поглощал общие и репрезентировал собственные художественные инновации. Результат — *создание музыкальной поэтики как целокупности выразительных средств*. Отсюда второе, а может быть, и первое дыхание музыки духовной, принадлежащей перу Рахманинова, Кастальского, Чеснокова, Шведова, Никольского, Гречанинова и др., — несомненный факт музыкальной культуры начала XX века.

Наряду со звуковысотными открытиями, внимание приковывает *темброинтонирование* как «оркестр человеческих голосов». Хоровая фактура, ориентированная на многообразие оттенков звучания, на технику дифференциации партий, — эта область *тембризации*, слившаяся в целостное единство с полифонией и гармонией, еще ждет своего научного исследования и теоретического описания.

«*Формы русского церковного пения*» (Никольский) — это понятие, поднятое музыкальным сознанием того времени на уровень музыковедческой проблемы. Есть и проблема творческая, художественная. Исследовав различные типы жанровых форм в их конкретном музыкальном наполнении, мы попытались их классифицировать, исходя из типичных текстомузыкальных принципов конструирования. Главное — это отличие от общих форм «музыки», наличие традиционных компо-

зиционных установок, пропущенного сквозь призму творческого «артистического» представления композиторов. Мы обнаружили стройную *жанровую и формообразующую систему*, в которой действуют принципы *малой* и *большой* формы со всеми вытекающими отсюда структурно-композиционными особенностями.

Вводя понятие *нарративности*, а конкретнее — повествовательной формы, мы пытались охарактеризовать особые принципы формотворчества, музыкально смыкающиеся со смыслом текста и его драматургией. Многие художественные находки известных композиторов суть и поэтико-стилистические открытия в области формотворчества. Это непосредственно касается и *пространственно-временных решений*, осуществляемых двояко — и путем старинной антифонности и через фактурно-тембровую, полифонно-гармоническую организацию музыкальной материи.

Поэтика музыкальной композиции, как компонент стиля церковного, оказала воздействие и на стиль нецерковный — произведения, написанные на сакральные темы, нередко теми же композиторами. Музыка Танеева, Лядова, Кастальского, Н. Черепнина и др., продолжающая в новых условиях методы Чайковского и Римского-Корсакова, — открывает новые горизонты для современного творчества, ставшего, в силу известных обстоятельств, особенно актуальными для композиторов конца XX века.

В свое время, отдавая дань почтения «учительству» С. В. Смоленского, его неоценимому вкладу в дело «возрождения дорогого наследства русского песнетворчества», А. В. Никольский писал: «Становилось ясно для каждого, что в нашей церковной музыке скрыта душа народа, что это — не простой набор мелодий, от которого наше время ушло далеко, не просто "любопытное" для историка наследство, не реликвия, утратившая значение и свою приложимость к живой потребности. Нет! Вся масса знаменных роспевов — это поэма души народной, скрижаль дум, чувств и превыспренних хотений этого народа, и при этом народа своеобразного, по-своему глубокого, крайне даровитого...»*.

Наша задача — понять своеобразие этого народного творчества, преломленного сквозь призму творческого сознания также «крайне даровитых» композиторов начала века — лишь часть общих тенденций конца века...

* *Никольский А.* С. В. Смоленский и его последнее учительство // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т.1. М., 1998. С. 163.

Часть вторая

Конец века

Предисловие

1988, год 1000-летия Крещения Руси, стал символическим для духовно-музыкального творчества. Волна исполнительства, поднявшая в эфир музыку многих столетий; живой отклик слушателя, хлынувшего в концертные залы, — все это активизировало интерес композиторов и хоровых дирижеров к интонационным слоям, прежде (по известным причинам) выпадавшим из поля внимания. Зарождение хоровых коллективов, зарубежные турне, оживленная реакция прессы и пробуждение исследовательского интереса — разве это не показательно для нашего времени, конца XX столетия?

«Стиль времени» обогатился, с одной стороны, новой канонической музыкой на богослужебные тексты, а с другой — сакральная тематика легла в основу светских сочинений, жанр которых не получил еще специального терминологического определения. Среди первых — работы Трубачева и арх. Матфея, В. Мартынова и В. Кикты, как и многих других авторов «богослужебного пения», среди вторых — «бурный поток» произведений на сакральные тексты, например: «Неизреченное чудо» Свиридова, «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» Денисова, «Стихи покаянные» Шнитке, «Русские страсти» Ларина, «Голгофа» Кобекина, «Христос воскресе из мертвых» Ульянича, «Покаянный канон» Пярта, «Аввакум» К. Волкова, как и ряд произведений С. Губайдулиной, Г. Дмитриева, Н. Каретникова, А. Николаева, С. Беринского и др. Такого рода музыка, на наш взгляд, знаменует *новое течение* в конце XX века, течение, в задачи которого входит возрождение и развитие музыкальных идей, искони присущих культурно-национальному сознанию. И если Новое направление начала века — это поиск «церковности» через творческую интерпретацию древних интонационных слоев, то «новейшее направление», nova musica sacra, — это ренессанс самой духовной

музыки, возвышенной до философско-богословских умозрений, молитвенно-прочувствованных «звукосозерцаний».

Открывая исследование — ориентировочно — с 1988 года, мы не хотим умалить те творческие устремления, которые свершали отдельные композиторы у себя на родине, или игнорировать тот факт, что «русское зарубежье» не только хранило православную традицию, но и вносило свой вклад в духовную музыку (Кедровы, Ковалевский, Осоргин и многие другие). Более того, теперь становятся известными случаи «писания в стол» — пример тому недавно изданная Литургии ор. 52 А. Никольского, ныне впервые публикуемые соч. — opp. 36, 37, 38, 39 — Н. С. Голованова, как и создания духовно-музыкальных произведений задолго до их озвучивания в концерте или издания нот, — например, творений Ипполитова-Иванова, Гречанинова, Н. Черепнина, Шведова, Свиридова и др. Это относится и к некоторым композиторам бывшего СССР, которые, не открывали истинного замысла произведений, зарывая его в глубинную структуру произведения под разными символическими наименованиями.

Не ставя задачи описывать status quo в этой области — на этот счет имеется некоторая информация, рассредоточенная в журналах, программах, буклетах концертов, как и в отдельных журнальных очерках, например под рубрикой «Духовная музыка отечества» (в журнале «Музыкальная Академия»), — мы попытаемся сформулировать интересующие нас проблемы в данной области художественного творчества.

- Как соотносятся день сегодняшний и день прошлый, то есть имеются ли исторически обусловленные соответствия, взаимодействия между духовным искусством «старым» (началом века) и искусством «новым» (концом века)?
- Nova musica sacra — это некий особый феномен современности или явление, вписывающееся в контекст эпохи, стиль времени?
- Проблема канона и стиля — постоянно действующий фактор духовно-музыкальных композиций — каковы особенности ее проявления, ее интерпретации?
- Существует ли в этой области творчества «идиостиль», то есть заметно проявляющееся художественно-авторское начало, или превалируют общие тенденции?
- Наконец, каковы соотношения «первичной модели» и «принципов конструирования» (Лосев), которые, по-видимому, как всегда внутренне дифференцируются, разветвляются на множество конкретных аспектов?

Мы не станем строить рабочих гипотез или высказывать предварительные соображения; мы перейдем непосредственно к рассмотрению различных образцов современной духовной музыки. Однако одно наблюдение хотелось бы зафиксировать: возрождение духовной музыки в широком плане началось скорее в области «демества», то есть сочинений не для храма, а духовных композиций для концертного зала. Объяснение тому давать, видимо, излишне... Поэтому произведения на духовно-сакральную тематику стали своего рода знаком времени. И если в первые десятилетия века они были в известном отношении вторичными, хотя весьма и значимыми для композитора, то в последние годы — они стали как бы первичными, существенными для менталитета современности и конкретных творцов музыкальных произведений.

Кроме того, нынче почти вся вновь создаваемая духовная музыка становится достоянием концертной жизни и просто слушательской аудитории через средства массовой информации, что в известной мере нивелирует тот водораздел, который прежде явственно разграничивал «храмовое» и «нехрамовое».

Однако 2000-летие христианства, которое отмечает весь мир, заметно преображает ситуацию, и положение, возвращаясь на «круги своя», обещает быть достойным своего времени...

И. А. Ильин, определяя основы христианской культуры в условиях катаклизмов нынешнего века, писал: «Мы не знаем, отвернется ли современное человечество от этих путей возрождения и, если отвернется, то — когда и как... Светская культура не погибнет в этом, но преобразится в направлении духовности, в свободном созерцании, в духе любви, в духе органической искренней формы, в воле к объективному совершенству.

Предчувствием этого наполняются лучшие сердца наших дней»*.

---

* *Ильин И. А.* Основы христианской культуры // Собр. соч. Т. 1. М., 1993.

Раздел первый
Духовно-музыкальные произведения

Глава первая. Жанровые формы песнопений

Предварительные замечания. — Группировка явлений с точки зрения канона и стиля. — Обновление жанровой стилистики. — «Реставрация» традиций и эволюция жанровой системы как в области отдельных песнопений, так и целостного цикла. — Современная Литургия и Всенощная. — Другие циклы богослужебного пения — «жанровые ансамбли». — Композиторские opus'ы (Каретникова, Рябова, Рубина и др.). — Нотный сборник «Всенощное бдение» и «Рождественский праздничный триптих» — к 2000-летию Христианства (составитель – архим. Матфей) как образцы современной церковной практики. — Предварительные выводы.

Богослужебное пение конца XX века и богослужебное пение начала XX века — заметно отличающиеся культурные феномены, хотя и взаимосвязанные через общность музыкально-интонационных истоков, «память жанра». Если в начале «новую» духовную музыку характеризовало стремление возродить утраченные древние пласты, то в конце — «реанимировать» не только старину, но и ближайшее прошлое, прославившееся отечественными талантами на весь мир. (Если тогда «пробивали брешь», как выразился Гречанинов, то теперь... закрывали, заделывали брешь, но «пробоину» особого характера.)

80–90-е годы принесли определенный результат — и в композиторском, и в исполнительском искусстве. Но наша задача заключалась в другом — не в описании самой ситуации и ее проявлений, а в «разыскании» знаков времени, в определении «идиолектов» музыкального языка как авторских высказываний. Комплекс «рабочих принципов» (Аверинцев), характеризующих поэтику выразительных средств, описан нами сквозь призму понятий «жанра» и «жанровых форм», «переложений» и «сочинений». Объединенные в некую организацию, еще не обретшую отчетливых признаков системы, они репрезентируют ее *музыкальный образ*, звучащий и обновленно, и ассоциативно традиционно.

Если в литературе проблема жанра, освещенная в трудах ряда известных ученых, не перестает быть актуальной, то в музыке, и тем более духовной музыке, она оказывается не только менее исследованной, но во многом даже нерешенной, а в каких-то отношениях — даже и не поставленной. «В живой литературе мы замечаем постоянную группировку приемов, причем приемы эти сочетаются в некоторые системы, живущие одновременно, но применяемые в разных произведениях»[1] — писал в свое время Б. Томашевский. Для современной «живой» духовной музыки также характерна системообразующая группировка приемов, что делает задачу изучения жанровых форм более чем своевременной.

Функциональная направленность произведений — «богослужебное пение» — сохраняет известную заданность жанра, то есть ту роль, которая ему предназначена церковным Уставом. Музыкально-жанровый материал, зафиксированный в «нотных книгах», образует канонический базис, на основе которого развивалось и продолжает жить богослужебное пение.

И. Гарднер распределяет песнопения на шесть групп в соответствии с их содержанием и формой, а именно: песнопения догматического характера, песнопения повествовательно-исторического характера, песнопения нравственно-дидактического характера, песнопения созерцательного характера, песнопения, сопровождающие то или иное литургическое действие, «гимны — песнопения ясно выраженного славословного (доксологического) и евхологического (молитвенного) характера»[2].

Однако проблемы жанра как такового ученый не ставит, оставляя ее за пределами своих историко-теоретических рассуждений.

Тем не менее она существует и, может быть, ныне постановка ее связана с рядом таких аспектов, которые прежде и не ощущались. Огромное разнообразие и разнородность церковных жанров как относительно устойчивых типов музыкального оформления молитвенных текстов, относящихся к «речевым жанрам» (термин Бахтина), требует дифференцированного подхода к разным уровням богослужебного пения.

Гипотетически можно предположить, что новое время, несмотря на особую устойчивость *признаков жанра*, породило и здесь некие «новые песни». В конкретных жанровых группах формируются особые *обновляющие приемы*. Нет специального слова для обозначения

этого явления или процесса; и общеискусствоведческий термин *«жанровая форма»*, понимаемый нами как конкретный комплекс доминирующих приемов, думается, был бы уместным здесь.

Взаимодействие канона и стиля становится, по сравнению с творчеством предшественников, особенно актуальным. Оно воплощается, прежде всего, в связи жанра со стилем, что само по себе не есть нечто новое; имеются в виду индивидуальные стили, которые с разной интенсивностью могут проявляться в жанровых формах.

Итак, анализируя современную духовную музыку, важно исследовать:

- жанровую картину — с точки зрения живой и развивающейся традиции, распада и возникновения тех или иных музыкальных элементов;
- жанровые формы — с точки зрения композиционных средств, детерминирующих жизнь современных песнопений;
- жанровые стили — с позиций соотношения относительно устойчивых (первичных) признаков, идущих издревле, и признаков вторичных, возникших впоследствии.

1. Клиросные духовно-музыкальные произведения могут быть классифицированы дихотомически: во-первых, это группа пьес, в которых соблюдается достаточно строгая традиция, сложившаяся в церковной предшествующей практике; во-вторых — это группа, в которой наблюдается заметное обновление средств музыкальной композиции, но с непременной ориентацией на канон. К первому роду следует отнести те песнопения, которые создаются особо «воцерковленными» музыкантами — среди них архим. Матфей (Мормыль), диакон С. Трубачев, о. Н. Ведерников и др.

Ко второму роду — те переложения и сочинения, в которых достаточно ясно выражено авторское Я, позволяющее композитору определять стилистику жанра в соответствии со своими представлениями. Образцов последнего — немало, но внутренняя дифференциация их пока затруднительна. Имеются в виду, например, работы В. Мартынова, по своему услышавшего обиход — древний и современный; композиции Н. Лебедева, сочетающего традиционное и нетрадиционное начала в канонических песнопениях; В. В. Рябова, ориентирующегося на мастеровитый концертно-духовный стиль; К. Е. Волкова, нашедшего приемы драматургического сочетания жанра в жанре (церковное пение в киносюжете).

Таким образом, анализируя различный духовно-музыкальный материал, с одной стороны, легче говорить скорее о каноне, чем о стиле, а с другой стороны — скорее о стиле, чем каноне.

Имеются ли элементы обновления в жанровой системе современной духовной музыки? Фиксируется ли трансформация отдельных жанровых форм?

Новизну жанровой стилистики можно усмотреть прежде всего в своеобразном интонационном наполнении привычных жанров, что превращает обиходно звучащие номера в утонченные молитвословия. Сошлемся на Тропарь Пресвятой Богородице (глас 4) — «К Богородице прилежно ныне притецем» — Кирилла Волкова, где в духе особой гласовости звучит старинный напев в тембре женского хорового двуголосия. Показательны образцы подобного рода — в работах Мартынова: его два молитвословия (знаменного роспева) — «Ныне силы небесные» и «Вкусите и видите» — демонстрируют глубокое проникновение в жанровый образ через многоголосие, напоминающее строчное пение в диатоническом ладу, несимметричном ритме, с исонами, терцовыми дублировками и т. п.

Новизна жнровой стилистики становится особенно ощутимой в руках больших художников хорового звука, создающих свежий и яркий жанровый образ на, казалось бы, привычном канонизированном материале. «Неизреченное чудо» Свиридова, Литургия Валерия Кикты оставляют именно такое впечатление. (О выразительных средствах, привлекаемых авторами, речь пойдет ниже.)

Первоначально можно было бы предположить, что *клиросная музыка* нашего времени скорее стремится к реставрации традиции, и даже изучению утраченного опыта, чем к авторскому самовыражению или творческим открытиям. Однако, внимательно присмотревшись к произведениям, появляющимся в печати, концертах или звукозаписи, можно обнаружить некие любопытные моменты. Наряду с тем, что укоренилось в практике церковно-хорового пения и бытует поныне, возрождаются как бы «забытые» жанры, по каким-то причинам исчезнувшие из репертуара клиросов. Рассмотрим лишь некоторые из них.

Светилен (то же, что *екзапостиларий*) — «так называют тропарь, читаемый или поемый в воскресные и некоторые праздничные дни

на утрени, после канона... в другие дни вместо екзапостиляриев в то же время утрени читаются тропари, называемые светильнами». Основное содержание светильна, как известно, — прошение о ниспослании «духовного света», озарении нашего ума. «Таким образом, тропари, называемые екзапостиляриями и светильнами, имеют тесную связь с последующими затем псалмами и славословием великим: тропари сии составляют как бы приступ или приготовление к хвалебным песням во славу Божию»[3].

Мастерское решение этого жанра, повсюду сведенного к чтению вместо пения, представил С. З. Трубачев. Цикл светильнов систематизирован автором по церковным датам, например: Двунадесятые праздники — светильны знаменного роспева (Сретенье, Благовещение, Вознесение, Преображение), светильны авторского сочинения (Рождество Богородицы, Воздвижение, Введение во храм, Рождество Христово, Богоявление); экзапостиларий Пасхи (греческого роспева), а также светилен Пятидесятницы (знаменного роспева), Покрова Божией Матери (греческий роспев), служб Казанской иконе Божией Матери (автор. соч.), преп. Сергию Радонежскому (автор. соч.).

Так, «Светилен на Покров Пресвятой Богородицы» — образец авторского стиля С. Трубачева, индивидуального и традиционного в одно и то же время. Тексто-музыкальная строчная форма, плавнораспевная диатоническая мелодия, несимметричный «неправильный» ритм — эта стилистика ассоциируется с древним архетипом и образует глубинную структуру песнопения. А переменно-функциональная гармония, кочующая по всем ступеням диатонического звукоряда; подголосочно-полифоническая фактура, то сжимающаяся, то расширяющаяся в музыкальном пространстве времени, — все это, озвученное «оркестром человеческих голосов» (три вида хора — в одном: женский, мужской и смешанный), выдает замечательное художественное чутье современного автора.

Реставрируя эту жанровую форму, краткую и емкую, композитор решает и богословскую, и музыкальную задачи: приуготовляется кульминационное песнопение всенощной — «Слава в вышних Богу». Своеобразие группы светильнов, содержащих, с одной стороны, общую всем смысловую идею, а с другой — единичное решение, определяемое богослужебным назначением, — заключается в некоей дискретной цикличности, существующей

во временной разобщенности. (Прежде писались такого рода циклы, например стихир, прокимнов, догматиков и др. — у Кастальского, Чеснокова и др.)

Продолжая описание малых форм духовно-музыкальных произведений, необходимо упомянуть и о таких, как стихира, тропарь, величание. В связи с разными богословскими обстоятельствами, не находящимися в нашей компетенции, появляются новые сочинения — гармонизации, авторские композиции. Смысловая емкость этих жанров, утвердившаяся издревле, призывает современного композитора к созданию адекватного музыкального текста. И работая в традиционном жанре, композитор наполняет его нередко обновленными выразительными средствами и творит своеобразные жанровые формы.

Так, *тропари*, написанные Кириллом Волковым — Владимирской иконе Божией Матери, св. вмч. Георгию Победоносцу, св. Спиридону Тримифунтскому, — суть музыка наших дней, отражающая авторскую стилистику. (Напомним: тропарь — это «строфа, в которой сказана главная богослужебная тема данного дня или данного богослужения»[4]. «В одной службе могут комбинироваться несколько тропарей — в зависимости от памятей данного дня. Музыкальная структура тропарей обыкновенно бывает силлабической»[5]. Музыкальный язык, вобравший элементы традиционной звуковысотности, ритма, а также фактуры и структуры, эмоционален и даже экспрессивен. Симметричность диатонико-хроматического последования (тропарь св. Спиридону), мажоро-минорные и модальные эффекты (тропарь Богородице и св. Георгию) — все это, в сочетании с линеарно-гармонической вертикалью и темброво-фактурными «подробностями», выдает мастерство современного композитора. Были прежде эти тропари или не были — не важно: существенно, на наш взгляд, нынешнее духовно-музыкальное слышание текста и наполнение его определенным настроением.

Не обойтись здесь и без ссылки на опыт С. Трубачева, который сочинил немало стихир, кондаков, тропарей, — словом, церковного пения, необходимого по ходу службы. Ряд песнопений этого жанра явно вызван к жизни характерной ситуацией, определяемой той или иной необходимостью, например: кондак из службы Крещения Руси, кондак Державной иконе Богоматери (по напеву Ипатьевского мо-

настыря), тропарь Тихону, патриарху московскому, тропарь и кондак Новомученникам Российским, молитва преп. Сергия (по тексту Жития Епифания Премудрого) и Богородичен, сочиненные к 600-летию кончины преп. Сергия — 1992. Важно заметить, что сочинения С. Трубачева живут в певческой практике ряда известных хоров и, по сути, являются храмовой и вне-храмовой музыкой (концерты, записи). (Однако трудно отразить status quo в области, где репертуарные обновления не фиксируются, а материалы не публикуются!)

Жанровая система духовной музыки, можно предположить, эволюционирует: при этом одни приемы отмирают или отходят на задний план, тогда как другие — нарождаются и начинают доминировать. Так, возможно, дело обстоит и в области причастна, поемого за литургией. *Причастны* — жанровые формы, как уже говорилось, в основе которых лежит стих какого-либо псалма с припевом «аллилуиа». В современной клиросной практике причастен как песнопение, поемое в определенный момент литургии, по сути, отсутствует, будучи сведенным в обиходе к беглому речитативу в объеме стиховой фразы. «Фактически целый жанр церковной служебной музыки — причастный стих, киноник — буквально на наших глазах, в нашем периоде истории богослужения находится в разрушенном состоянии и продолжает разрушаться окончательно. Первый и самый яркий признак этого разрушения — ставшее устойчивым невежество клироса (а иногда и духовенства) в отношении этого жанра», — пишет известный московский регент Е. Кустовский [6].

Судя по изданию, где причастны сгруппированы в отдельные «блоки», — причастны недельного круга, причастны двунадесятым праздникам, причастны Триоди, причастны отдельным праздникам — в этой жанровой области работают ныне Е. Кустовский и В. Ковальджи. Продолжая путь, проложенный обиходным пением и композиторами, — например Бортнянским, Потуловым, Бахметевым, Смоленским, Д. Соловьевым, Лядовым и др., — эти два автора предлагают свои «прочтения» канонических текстов. (Отдельно мы остановимся на причастнах С. Трубачева.)

Надо сказать, что этот жанр был любим композиторами Нового направления и тогда отнюдь не разрушался, а, более того, наполнялся новыми решениями формы. По меньшей мере странно звучит высказывание составителей указанного сборника: «Можно было

бы ожидать от церковных музыкантов рубежа веков возрождения не только величия древних роспевов, но и некоторых форм даже не древнего, а совсем еще недавнего богослужения. К сожалению, этого не случилось» [7].

Как не случилось? Приведу только некоторые примеры замечательного композиторского творчества, а именно: Рахманинов «Хвалите Господа с небес» (ор. 31), Римский-Корсаков «Причастен воскресный» (№№ 1–8, в одной тетради), Гречанинов «Воскликните Господеви» (ор. 19), П. Чесноков «Десять причастных» (ор. 25), Никольский «Догматики-запричастны» (ор. 48), а также работы Панченко, А. Чеснокова, Яичкова, Аллеманова, Металлова и даже Глазунова («Хвалите Господа с небес»). И это не все. «Каталог-указатель духовно-музыкальных сочинений, распределенных в порядке следования их в церковных службах и разделенных по степени трудности» (М., 1909), составленный тем же А. В. Никольским, содержит целый раздел, в котором классифицированы и точно указаны эти жанры, как-то:

- Запричастны на все дни недели.
- Причастны в праздники Господни и Богородичны.
- Псалмы-концерты.

Так что сетовать на отсутствие традиции и материала, думается, не следует...

Как выглядят современные запричастны в исполнении Е. Кустовского и В. Ковальджи? Работы Ковальджи продолжают развивать европейский стиль, то есть принципы классической гармонии, — с ее функциональной системой, модуляцией (обычно в первую степень родства) и, конечно, терцовой гармонией слегка обрамленной неаккордовыми звуками. Так звучат причастны: «Чашу спасения прииму», «Господи, во свете лица Твоего», «Никто же может приити ко Мне», — интонационно и гармонически простые и доступные для небольшого смешанного хора.

Композиции Е. Кустовского находятся в том же русле музыкальных представлений. Показательна, например, гармонизация причастна Великого Четверга «Вечери Твоея тайныя»: знаменная мелодия, по структуре сплошь высотно-диатоничная и ритмически-«несимметричная», сопровождается квартетным хроматизированным четырехголосием, ми-минор которого пестрит модальной альтерацией (до-диез–до-бекар, ре-диез–ре-бекар). Зачем так? Еще наши

классики с этим боролись... и небезуспешно! (А почему бы здесь не вставить знаменитый причастен Львова, которой поется по сию пору один раз в году, любим и ожидаем народом?)

Итак, критика в адрес современных причастнов Кустовского и Ковальджи обусловлена заметным противоречием между справедливым желанием реставрировать жанр и средствами достижения результата. Обиходная мелодия диатонического склада, несущая в своей структуре следы прошедшего времени, в настоящем времени не может и не хочет быть гармонизованной с помощью банальных «европеизмов», в свое время уже отвергнутых и замененных должным, приличествующим ей «облачением».

Другое впечатление оставляет причастен «Хвалите Господа с небес» из Литургии *Кикты* (сочиненный как дополнение к XXIV части): наличие конвенциональной формулы TSDT, характерной речитации и традиционного склада не лишает песнопение выразительности и красочности — благодаря ладо-гармоническому варьированию на троекратной «Аллилуиа» и характерным терцовым «цепям», украшенным легкой гетерофонией голосов.

Дело будущего — дать достаточно полное описание состояния жанровой системы в области духовной музыки. При сохранении жанровых признаков как существенных элементов этой системы, при поддержании жанровой традиции замечается заметное привнесение *авторского начала*, трансформирующего внутреннюю форму.

2. Что касается канонических жанров, то ныне подхвачена и своеобразно развита традиция сочинения ц е л о с т н о г о ц и к л а. Имеется в виду, прежде всего, *литургия* и *всенощная*, единства которых добивались многие, начиная с Чайковского. «Целые литургии», повторим эту мысль, — предмет пристального внимания композиторов начала XX века, стремившихся к преодолению эклектичности службы. С одной стороны, интонационного единства пытались достичь путем привлечения одного и того же напева. В этом отношении преуспел, например, Н. Компанейский, сочинив литургический цикл на болгарский роспев в многоголосной обработке; П. Крстич — на сербский народный напев, Л. Малашкин — по напеву Киево-Печерской Лавры. Н. Кленовский предложил даже опыт «озвучивания» литургии на грузинский (кахетинский) роспев, вызвав оживленную реакцию в музыкальной прессе.

С другой стороны, сочиняются «авторские» циклы (не исключающие привлечения роспевов), отражающие в своеобразном слиянии каноническое и стилистическое начала. Это является продолжением русской традиции начала века — труды Кастальского, Гречанинова, Никольского, Черепнина, Шведова и, конечно, Рахманинова, привнесшие в партитуры свое «мирочувствие» и «звукосозерцание». Любопытным фактом стало издание литургии Ребикова (1911), по поводу которой можно было прочитать и следующее: композитора упрекают в «примитивизме», который заместил ожидаемое «новое слово», в применении «какого-то десятка гармонических приемов», в «скороспелости» замысла — «непродуманность и неподготовленность Ребикова к принятой на себя задаче»[8]. Затронув проблему цикла, мы коснулись лишь жанра литургии и всенощной, оставив панихиду, венчание и другие циклические формы.

В настоящее время жанр литургии или всенощной, как и других «жанров-ансамблей» (Лихачев), не растворился в небытии, несмотря на долгие запреты и гонения. Не имея достаточно полной информации, мы могли бы сослаться на работы Н. Сидельникова, В. Мартынова, В. Кикты, Г. Дмитриева, Н. Лебедева и С. Трубачева. В архиве недавно ушедшего из жизни (30 мая 2001 г.) Николая Корндорфа хранится Литургия, так и не увидевшая свет...

Литургические циклы настолько неоднородны, что заставляют задуматься и над их жанровыми многоразличиями. Литургия св. Иоанна Златоуста Сидельникова (1987–88), несмотря на сохранение плана содержания, оказывается в плане выражения достаточно нетрадиционной; Литургия св. Иоанна Златоуста Кикты, написанная на украинском языке, получает локальную направленность, хотя и очень радует музыкальным письмом; Литургия Н. Лебедева, в которой на месте запричастного стиха звучит «Камо пойду от Духа Твоего», также «просится» на концертную эстраду, а не на клирос. Можно ли это рассматривать как изменение жанровой формы, кстати, и наряду с функцией в системе культуры, — вопрос для последующего времени, которое принесет, вероятно, расширение этой жанровой сферы.

В русло русской духовной музыки, имеющей свои традиции и особенности, вполне вписывается произведение С. Трубачева — «Песнопения Литургии». Состоящее из переложений различных роспевов и авторских сочинений, это произведение выявляет как владе-

ние техникой гармонизации, так и демонстрирует индивидуальную стилистику (см., например, Херувимскую песнь (авт.), Милость мира — двуголосую (автор.), «Во царствии Твоем» (автор.), «Достойно есть» (автор.), Причастны (по Обиходу), «О тебе радуется» (греческого роспева) и др.).

Трансформация жанра прежде всего наблюдается в области жанровой формы, то есть того конкретного звукового материала, сквозь призму которого интерпретируются литургические тексты. (Яркий образец — Литургия Кикты, обладающая и глубоким проникновением в содержание, и талантливым решением звукообраза отдельных песнопений.) И жанровый стиль современных литургий вполне явственно обозначает их принадлежность к новому историческому периоду.

Не меньший интерес имеют и современные циклы всенощного бдения. Так, Всенощное бдение о. *Н. Ведерникова*, состоящее из ряда избранных номеров (неизменяемых песнопений), опирается на Валаамский роспев. Древняя природа этих мелодий чутко воспроизведена композитором в высотных и ритмических параметрах многоголосия, а их строчная форма — в композиции соответствуюших номеров. Предначинательный псалом, Блажен муж, Богородице Дево, Полиелей, Великое славословие, Взбранной воеводе — образцы современного церковного слышания боговдохновенных текстов, профессионального воплощения *моно*-фонии в *поли*-фонию.

В «Песнопениях Всенощной» *С. Трубачева*, в отличие от литургии, в основном распеваются разнообразные церковные мелодии в авторской обработке, а именно знаменный, греческий, соловецкий, обиходный, киевский роспевы. Единство цикла — результат индивидуальной манеры гармонизации, отличающейся рядом общих признаков, мастерства извлечения из старинной мелодии характерных идей многоголосия.

Всенощное бдение *Г. Дмитриева*, написанное на канонические тексты для смешанного хора, содержит только неизменяемые песнопения, размещенные в 14 частях. Традиционный подход к самому последованию «сотрудничает» здесь со смелым индивидуальным толкованием отдельных номеров и в целом жанровой формы цикла. Не ориентируясь на обиход или древние слои, композитор создает свой интонационный мир, не столь отдаленный от светского мелодического, гармонического и полифонического звучания. Как это сочетается с понятием «церковности» — вопрос, касающийся, видимо, ощущения *границ жанра*... Но этот момент распространяется на многие современные духовно-музыкальные произведения.

К области церковных циклов, связанных с отпеванием или поминовением усопших, относятся и специальные службы. «Память жанра» удерживает яркие образцы начала века, а именно произведения ряда композиторов, например: Заупокойная литургия св. Иоанна Златоуста и Панихида Архангельского, Заупокойные службы и отпевания иером. Нафанаила, Панихида (опыт гармонизации древних роспевов) Яичкова, Панихида Панченко, Панихида № 1 и № 2 Чеснокова. Эта традиция, представленная нами лишь в сочинениях наиболее известных композиторов, нашла отклик и своеобразное преломление в настоящее время. Пример тому — работы С. Трубачева (Чинопоследование монашеского отпевания — по Соловецкому Обиходу), исполненное и записанное хором Санкт-Петербургского Валаамского подворья (регент И. Ушаков), и цикл Б. Феоктистова — «Парастас», великая панихида для смешанного хора ор. 40 (записана в исполнении церковного хора под управлением автора).

С. Трубачев в своей глубокой, богословско-музыкальной статье «Песнопения панихиды в русской музыке» публикует фрагмент текста П. Флоренского: «Нечеловеческая, беспросветная непреображенная тьма отчаяния делается человеческою, когда осветляется, когда преображается, когда переходит в порывы хвалы Всевышнему, Непроницаемый покров тучи сердечной делается светлым. Не отменяется наша скорбь, не возбраняется... Но требуется иное: ее же, скорбь при гробе, претворить в величайшую радость духовную; готовящуюся вот-вот сорваться хулу на Создателя — претворить в хвалу Ему; копошащееся на дне тоски и отчаяния проклятие — в благословение, «да не будет» — в «да будет», — словом — надгробное рыдание в надгробную песнь «аллилуиа», воспеваемое горе, земное — в небесное»[9].

Эта идея, вернее, антиномия, — принадлежность заупокойной службы Трубачева, что придает ей строгий и возвышенный богословский смысл.

Интересное хоровое сочинение на канонический текст, богатое по музыкально-образному звучанию, представил *Б. Феоктистов*. В традициях Московской школы (и особенно, может быть, Чеснокова), его «Парастас» — стилистически цельная жанровая форма, органично сочетающая традиционную интонационность с развитой техникой многоголосия, красочно-экспрессивной гармонией. Автору удается сохранить церковный стиль и — главное — «просветленный лик православной панихиды» (цит. соч. С. 72), создать духовно возвышенное и в то же время человечески «душевное», проникновенное пение. Это, несомненно, композиторская удача.

Этот раздел нашего повествования мыслится, как во многом и другие, в состоянии «открытой формы», так как каждый момент действительной истории приносит новую информацию и возможности ее «обработки»...

3. Наряду с реконструкцией отдельных жанров замечается тенденция к созданию характерных жанровых «ансамблей» — *циклически взаимосвязанных песнопений*, имеющих корни в прошлом духовно-музыкальной культуры. В этом, возможно, нет ничего особенно нового: родственные жанровые формы тяготеют друг к другу и по смыслу, и по выражению. Создавались «тетради» Херувимских песен, например: шесть — у Архангельского, шестнадцать — у свящ. Беляева и т. п. Обращает на себя внимание «забытый» цикл Ипполитова-Иванова: «Пять Херувимских песен» ор. 38 (1903), отличающийся тембровым, фактурным и мелодико-гармоническим своеобразием в рамках мобильных форм. (Примеров подобного рода можно привести немало — жанры псалмов, причастнов, стихир, «воззвахов», догматиков и др.)

Что же наблюдается ныне? Продолжая характеристику циклических объединений, можно, с одной стороны, описать вполне традиционные явления, а с другой — заметить черты новых «ансамблей», не типичных для прошлого. При этом функциональная направленность их также оказывается неоднородной, и жанровая граница между храмовой и концертной музыкой оказывается нередко стертой или неопределенной.

Примером нового ансамбля духовно-музыкальных пьес являются сочинения Николая *Каретникова* (о них мы уже упоминали в статье), звучание которых оставляет неоднозначное впечатление с точки зрения их функционального предназначения. Принадлежащие перу композитора «Восемь духовных песнопений» (1969–89) и «Шесть духовных песнопений» (1992) суть, по словам исследователя, «*диптих*, своего рода сверхцикл, подобно тому как оперы Каретникова образуют дилогию». Как это утверждение согласуется с авторским высказыванием — «это традиционная церковная музыка» — вопрос особый, так как подобного рода «сверхциклы», в данном случае тип диптиха, вряд ли освящены многовековой певческой культурой. Тем не менее проблема жанра здесь явственно заявляет о себе!

Что касается смыслового содержания, то ни один из «подциклов» этого диптиха не вписывается в церковный жанр и не имеет целостного богослужебного значения. В самом деле, в произведении «8 духовных песнопений», где объединены разные по функциональности тексты — «На постриг» (из обихода), «Из Пророка Софонии» (фрагменты из Ветхого Завета), «Моление о спасении» (ектения празднику), «Соборование» (слова из чина), «С нами Бог» (песнопение службы), «От Матфея» (из Евангельского текста), «Хвалите имя Господне» (из утрени), «Отче наш» (молитва Господня), — богослужебная ориентация не улавливается[10]. И хотя «ансамблевость» характерна для произведений духовной музыки, такого рода объединения разнородных источников отражает именно с т и л е в о е, а не к а н о н и ч е с к о е начало. (Здесь мы не упоминаем уже о тех «технических непривычностях», о которых говорил сам композитор, Н. Каретников.)

Второй «подцикл» этого «сверхцикла» — «Шесть духовных песнопений» — развивает авторскую манеру комбинаторики микрожанров, как-то: «Молитва Ефрема Сирина» (великопостная молитва — читаемая, а не поемая), Просительная ектения (из Воскресной службы), «Молитва Симеона Богоприимца» (из вечерни), «Блаженны» (антифон из литургии), «Из Пророка Исайи» (Ис. 5, 20-24), «Из речений Христовых» (Мф. 11, 28-30). Здесь, как можно заметить, больше молитвенного «материала», который скомпонован по-авторскому усмотрению и, видимо, на основе его личного «мирочувствия».

Таким образом, возникает н о в о е ж а н р о о б р а з о в а н и е, коренящееся на микроуровне в традиционной «первичной модели», а на макроуровне — презентирующее нечто совсем иное, не свойственное церковно-храмовой музыке. Поэтому рассматривая эти

произведения Каретникова с точки зрения жанра (а не музыкального языка), мы с пониманием должны отнестись к высказыванию о. Николая (Ведерникова): «Стилистически индивидуализированная религиозная музыка концертного плана, как правило, не подходит для богослужения, так как она предполагает аффектированное воспроизведение, отвлекая верующих от общей молитвы, нередко мешая ей»[11].

Этого «аффектированного воспроизведения» нет в духовной музыке С. Трубачева — ни в отдельных песнопениях, ни в циклах. «Два цикла церковных песнопений, — писал композитор, — особенно действуют на человеческую душу: надгробные песнопения отпевания, прощаяния с умершим и ликующие пасхальные песнопения, возвещающие светлую радость Воскресения из мертвых»[12]. Глубоко проникая в св. тексты и богомысленно толкуя их, композитор и в своем духовно-музыкальном творчестве создает эти антиномии. Образуется некий *суперцикл*, в своей глубинной структуре связывающий музыку отпевания (и другие перекрещивающиеся с ним моменты) и музыку пасхальной службы: «Христос воскресе» (автор. соч.), Ирмосы канона Св. Пасхи (по Троицкому Ирмологию), как и песнопения Пятидесятницы (тропарь, ирмосы, светилен), — с одной стороны; чин погребения Божией Матери (статья 3-я, Гефсиманского роспева), чинопоследование монашеского отпевания (по Соловецкому Обиходу) — с другой стороны.

Символика «жизни и смерти, вечности и временного бытия» — эти антиномии пронизывают все музыкальное пространство данного суперцикла, находя воплощение в одухотворенных музыкальных образах. И как везде народное, веками отшлифованное, сливается в единую Песнь с композиторским голосом.

В связи с обсуждением проблемы циклических «жанрообразований» в современной музыке, упомянем и сочинение *Рябова*: «Шесть литургических песнопений» ор. 39, триптих «На Страстную Седмицу» и триптих «Ко Пресвятой Богородице». Звучащие в храмах и на концертах, эти произведения — результат композиторских изысканий в области русской духовной музыки, приведшие его к убеждению о возможности естественных ассоциаций с музыкой прошлого и довольно смелых языковых решений (это касается, в частности, использования хроматики). Но при известной сложности фактуры и

гармонического замысла, Рябов не позволяет себе отступлений от канонического текста — и это важно.

Процесс размывания жанровых рамок ощутим во многих творениях современных композиторов, что приводит к созданию «жанрообразований», точное наименование которых затруднительно. Так, в духе пасхального цикла — Светлой Седмицы — написано произведение *В. Рубина* «Светлое Воскресение». Приуготовленное Хоровым концертом, в котором имел место знаменный роспев, оно не содержит такого рода стилизации и построено, скорее всего, на авторском материале. Форма «Светлого Воскресения» своеобразна: имеется в виду сочетание черт древнерусского аскетизма с чертами экспрессивно-романтического звучания — с одной стороны; с другой — переосмысление жанровых признаков песнопения, приводящее к сугубой индивидуализации традиционных текстов (например, «Тебе поем» из Евхаристического канона). Этот цикл явно нецерковен и предполагает, видимо, лишь концертное исполнение, что касается и отдельных номеров его.

Новые жанровые ансамбли на тексты церковных богослужений созданы и другими композиторами — например, «Неизреченное чудо» Свиридова — ряд песнопений из литургии оглашенных и др. Обладая яркими художественными достоинствами, этот цикл, не являясь по стилю церковным, ублажает серьезную слушательскую аудиторию благостными звучаниями (более подробно о нем — ниже).

4. Имеет смысл представить один из уникальных образцов современного богослужебного пения — *Нотный сборник*. Всенощное бдение: неизменяемые песнопения для монастырских хоров / Составитель архим. Матфей (Мормыль). Троице-Сергиева Лавра, 1999.

Посвященный и выпущенный к 2000-летию Рождества Христова, Нотный сборник основан на репертуаре Свято-Троицкой Сергиевой Лавры и явно символизирует возрождение духовно-музыкальной культуры России. Музыкальный опыт Лавры, коренящийся в древнем ТСЛ-напеве и «делании» связанных с нею композиторов, обобщен и богато представлен современным ее регентом, знаменитым в своей области музыкантом архим. Матфеем, духовно-музыкальный кругозор которого и искусство управлять хором приобрели международную известность и признание.

С одной стороны, этот Нотный сборник продолжает отечественную традицию, особенно начала века, а с другой — представляет современный подход, обогащенный творческим опытом клиросных коллективов Лавры и познаниями регента № 1 сегодняшней православной России. Отличительной чертой Всенощного бдения является не только достаточно широкий охват музыки классиков церковно-певческого искусства, например Кастальского, Чеснокова, Никольского, Смоленского (Московская школа пения), но и включение в репертуар других известных русских хоровых деятелей — Потулова, Львовского, Соловьева, Яичкова, иеромон. Нафанаила, Аллеманова, Касторского, Чмелева и др.

Однако не только в этом значимость и красота этого труда. Здесь представлен огромный певческий материал, сосредоточенный в различных роспевах, — интонационный опыт предшествующих поколений, запечатленный в мелодиях, «певаемых» не одним поколением русского народа. «Древнерусское церковное пение, наравне с народным русскими песнями, — писал С. В. Смоленский — есть, несомненно, произведение нашего народного творчества, созданного по законам, лежащим в нашей крови, и по формам, выработанным нашим народным эстетическим вкусом»[13].

Знаменный роспев, Греческий роспев, Киевский роспев и Московские напевы (включая Большого Московского Успенского Собора), а главное — песнопения русских монастырей, а именно: напевы Троице-Сергиевой Лавры (их большинство), Киево-Печерской Лавры, Соловецкого, Валаамского и Ипатьева монастырей, Оптиной, Саровской и Зосимовой пустыни — этот огромный мелодический материал представляет бесценное сокровище народного богослужебного искусства. Отобранное, впетое, озвученное, записанное и заново обработанное, это «мелодическое пение», реставрированное силами хоров МДА и архим. Матфея, теперь стало общим достоянием.

Всенощное бдение, вобравшее опыт Троице-Сергиевой Лавры, предоставляет огромный материал для анализа жанровой картины. В самом деле, здесь сосредоточены все неизменяемые песнопения Вечерни и Утрени (+ стихиры на литии + ирмосы + многолетие), отражающие богатую традицию этой Обители. Жанр каждого песнопения просматривается сквозь призму народного и композиторского творчества, причем если первое суть многовековой опыт богослужебного пения, то второй — вклад как музыкантов Лавры — иеромон. Нафанаила, диак. С. З. Трубачева и архим. Матфея, так и в основном Нового направления конца XIX — начала XX века (включая и Рахманинова).

Показателен в этом отношении материал таких песнопений, как Блажен муж , содержащий ко всему прочему первую кафизму на три антифона для воскресных служб (на восемь гласов); Свете тихий, включающий музыку Кастальского, Чеснокова, Азеева, Потулова, Гребенщикова наряду с Киевским, Валаамским Лаврским, Соловецкими напевами. Богато представлены стихиры на литии, особенно замечательны песнопения, посвященные преп. Сергию, а также Хвалите Имя Господне — с различными монастырскими напевами и авторами двух столетий. Казалось бы, «пестрота» материала? Однако властная и опытная рука о. Матфея — в соединении с талантом «роспевщика», который излагает, перелагает, гармонизует и редактирует, — не только не позволяет просочиться эклектике, но и режиссирует всю интонационно-музыкальную палитру.

Особого внимания заслуживают многочисленные обработки самого архим. Матфея, представленные в разнообразных жанровых вариантах — «изложение», «переложение», «гармонизация», «редакция», «сочинение». Такая дифференциация композиторской работы — характерная черта этого «распевщика». Что свойственно этим поджанрам?

Изложение — термин, означающий различный круг явлений, как-то: а) запись одноголосного роспева («Приидите поклонимся» и На реках Вавилонских — знаменное, Тропари по непорочных — знаменный роспев в расшифровке о. Матфея по рукописи П. Агафонова, Патриаршее многолетсвование); б) гармоническая версия обиходного номера (например: Воскресение Христово видевше, Псалом 33 — в трех версиях, Тропари по непорочных 5-го гласа, От юности моея — Московского напева, Блажен муж — по напеву Зосимовой пустыни, Полиелейные псалмы). Создается впечатление, что многочисленные изложения суть результат личного опыта о. Матфея, который «понаслышке» (старый термин), «по напевке» собрал, запомнил, обобщил и записал огромное множество музыкальных фактов.

Переложение — чаще именно озвучивание композиторской музыки в ином хоровом составе — для мужского хора (например: Блажен муж Львовского, Свете тихий Кастальского и Гребенщикова, Бородице Дево, радуйся Трубачева и Аллеманова, стихи Шестопсалмия Кастальского и Чмелева, Хвалите имя Господне Львовского и иером. Нафанаила, Виноградова и Иванова-Радкевича, Воскресение Христово видевше Чеснокова и Архангельского, etc.), что в свое время успешно практиковал и Чесноков).

Гармонизация — это традиционное «облачение» в многоголосие того или иного роспева или напева (например: Свете тихий — валаамское; стихира Пятидесятницы — соловецкая; Хвалите Имя Господене — валаамское; Воскресные ирмосы 4 и 6 гласов — по ТСЛ-напеву, Взбранной Воеводе — киевское).

Редакция — как бы «вычитка» переложения чужой музыки (например: «Воскресение Христово видевше» Рахманинова в переложении для мужского хора Н. Неседова — ор. 37 № 10). Это далеко не полное перечисление всего того, что представлено в Нотном сборники архим. Матфея, музыкальный облик которого рисуется как многосторонний и всеохватный.

Обратимся к музыкальной стороне этих композиций, достаточно репрезентативных для современного клиросного пения, — пения, которое будет иметь моделирующее значение. Первое, о чем следует сказать, — это интонационное единство Всенощной, являющейся по своему существу *«ансамблем»* народного и авторского, созданного прежде и воспринятого сегодня. Это качество возникает, на наш взгляд, как результат ряда стилистических признаков, среди них: интонационно-мелодическая природа, восходящая к структуре древних напевов; ритмическая организация, воспроизводящая непериодичность временного ряда; фактурно-пространственное звучание всего музыкального образа, включающее гармонию, гетерофонию и другие приемы многоголосия. Особо выделим тембровую сторону песнопений — звучание однородного монастырского хора (здесь мужского), «тембризацию», гибко сочетающую традиционное tutti квартетного склада с оживлением партий путем разного рода выделений голосов (соло, слышимые мелодические подголоски, тембровое расчление и соединение и

др.). «Однородность» хора, заметим, толкуется «неоднородно», и звуковые массы не есть привычное единообразие и монотонного обиходного хора.

Таких «сборников» Всенощного бдения не было прежде; не исключение и известное, несколько пестрое Лондонское издание, лишенное авторски-регентской режиссуры. В этом новизна и уникальность издания Мормыля, основанного на репертуарной традиции Троице-Сергиевой Лавры. Сборник по жанру приобретает стилистику «полной» Всенощной (но без изменяемых песнопений), сходной, возможно, в ряде отношений с Синодальной всенощной под редакцией Кастальского, а ранее — Всенощной древних напевов, изданной Придворной певческой капеллой (гармонизация под руководством Римского-Корсакова, 1888 г.). Но это феномен конца XX века, аккумулирующий 1000-летний опыт русского богослужебного пения.

«Рождественский праздничный триптих» (составитель — архим. Матфей (Мормыль), посвященный 2000-летию Рождества Христова и изданный в качестве приложения к звукозаписи хора Троице-Сергиевой Лавры в 1999 г., представляет большой интерес с точки зрения современной певческой практики. Жанровый облик, «триптих» достаточно своеобразен: I часть — «Пророков слава»; II часть — «Отроча младо — Превечный Бог»; III часть — «Единородный Сыне и Слове Божий, спаси нас».

Материал триптиха обилен и богат, а жанровая палитра — разнообразна и выразительна. Стихиры, тропари, ирмосы, догматик, величание, прокимен, кондак, степенна и др. — все это образует широкую панораму звучания, содержащего таинственный и глубочайший смысл Рождества Христова. Музыкальный образ — претворение старинных напевов сквозь призму современного восприятия и слышания. Церковные мелодии, гласовые и негласовые, — это напевы Троице-Сергиевой Лавры, Глинской пустыни, Киево-Печерской Лавры, храма св. Софии, Валаамского монастыря, Синодального хора и др., как и роспевы — знаменный, греческий. Огромный интонационный материал, синтезирующий музыкально-певческий многовековой опыт, особенно монастырский, — значим сам по себе, по своей музыкальной сущности, а облеченный в

темброво специфическое многоголосие производит неизгладимое впечатление.

Из композиторов прошлого представлены имена Бортнянского, Кастальского, Зиновьева, Извекова, Львовского, Аллеманова, Нафанаила и др., а из современников — диакона С. Трубачева и архим. Матфея, деятельность которых связана с Троице-Сергиевой Лаврой. Заслуги последнего заключаются не только в отборе, обработке и исполнении богослужебного пения, но и, что очень важно, — в удивительном по живописанию музыкальном образе песнопений на Рождество Христово. Точнее выражаясь, — это современная музыкальная экзегетика, если можно так сказать, современная интерпретация материала, исторически накопленного в памяти жанра и лаврской традиции. Конечно, существует и многое другое, посвященное этому Событию, но опыт, сосредоточенный в «Рождественском праздничном триптихе», — имеет поистине уникально-юбилейное значение.

Завершая рассмотрение проблемы жанра в современной духовной музыке, — проблемы объемной и методологически неразработанной, вернемся к изначальным установкам. «...Меняются и самые принципы выделения отдельных жанров, меняются типы и характер жанров, их функции в ту или иную эпоху», — писал Д. Лихачев, анализируя исторический путь жанров, их постоянное изменение и эволюцию, в которой нет ничего вечного[14].

«Принципы жанрового деления» — вот тот аспект, который может озадачивать, несмотря на авторские предуказания и предустановки. В настоящее время, когда сократилось расстояние от клироса до концерта, когда многое из того, что раньше запрещалось петь на эстраде (например, всю литургию верных, особенно Евхаристический канон), исполняется на фестивалях или просто на концертных представлениях. Действительно, само *жанровое деление* стало иногда затруднительным: с одной стороны, используются богословские тексты, а с другой — жанровая форма, то есть средства воплощения, оказываются заметно отделенными от церковного стиля.

Эта тенденция, наметившаяся особенно в начале века, развилась и окрепла, а произведения прочно обосновались на концертной эстраде. Термин «паралитургическое пение» оказывается тоже мало

подходящим, так как он предназначен для хоровых композиций «для богослужебного употребления» в церковных службах. «Паралитургическими песнопениями прилично назвать те композиции на богослужебные тексты, которые предназначаются для исполнения в известные моменты богослужения, но хотя и не предусмотрены уставом, но допущены высшими церковными властями для исполнения в храме»[15].

Видимо, поэтому понятия «литургического» и «паралитургического» стали терять остроту и актуальность. В церковь, естественно, попадает не вся музыка, написанная на св. текст, а в концертный зал — вся, особенно трудная, требующая исполнительского мастерства. Духовная музыка, возрождая и сохраняя жанровые традиции, развивается (но не прямолинейно), обновляется (но не революционно) — как искусство действенное и «живое».

Таким образом, попытка рассмотреть современный жанровый ареал духовно-музыкальных сочинений, используя избранный материал, привела нас к ряду наблюдений, а именно:

- реставрируется жанровая система, вполне сложившаяся и окрепшая к 20-м годам нашего столетия;
- реставрируются отдельные жанровые формы, оказавшиеся в «забытии» (например «светилен», «причастен»), и сочиняются новые или обновленные тропари и др. малые формы;
- создаются циклы и более крупные циклические объединения, целенаправленно охватывающие музыкально-песенный материал;
- пишутся произведения, жанр которых приобретает либо двойственный (для храма и сцены) характер, либо прежде функционально не обособляемый (музыкальное оформление св. текстов, ранее не озвучиваемых и не вводимых в обиход).

Итак, сейчас еще не настало время для более обстоятельных выводов и умозаключений, и некоторые наблюдения над художественной практикой послужат импульсом для дальнейшего изучения этой весьма актуальной проблемы. Однако жанр духовно-музыкальных произведений, по сравнению со светскими, представляется нам как носитель наиболее устойчивых «вековечных» тенденций, как «представитель творческой памяти» духовной культуры[16].

Примечания

[1] *Томашевский Б.* Теория литературы. Поэтика. М., 1999 (репр. 1931). С. 206.
[2] *Гарднер И.* Богослужебное пение. Т. 1. Сергиев-Посад, 1998.
[3] *Краткий* церковно-богослужебный словарь. М.,1997 (репр. 1898 г.). С. 232.
[4] *Гарднер И.* Цит. соч. С. 96.
[5] *Гарднер И.* Цит. соч. С. 98.
[6] *Причастный* стих: Нотный сборник. М.,1998. С. 4.
[7] Там же .
[8] *Владимирский Ф.* О новой церковно-музыкальной литературе // ХРД. 1911. С. 165–166. Хоровое и регентское дело. 1911.
[9] *Трубачев С.* Песнопения панихиды в русской музыке // ЖМП. 1985. № 12. С. 65.
[10] *Гуляницкая Н.* Заметки о стилистике современных духовно-музыкальных композиций // Советская музыка. 1994. № 1. С. 18–26.
[11] Цит. по: *Селицкий А. Я.* Николай Каретников. Ростов н/Д, 1997. С. 228.
[12] *Трубачев С.* // ЖМП, 1985, №12. С. 64.
[13] *Смоленский С.* Вступ. лекция по истории церк. пения (читанная в Московской консерватории 5 окт. 1889 г.) // ХРД. 1911. С. 142.
[14] *Лихачев Д.* Исследования по древнерусской литературе. Л., 1986. С. 57.
[15] *Гарднер И.* Цит соч. С. 143.
[16] *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 399.

Глава вторая

Новейшие опыты «переложений» древних мелодий

Постановка задач. — Некоторая типология музыкальных фактов. — Выбор «коренных» мелодий для гармонизации. — Стилистика авторских обработок (Мормыль, Трубачев, Мартынов, а также музыкантов от издательства «Живоносный источник»). — Взгляд на переложения, сосредоточенные в т.н. Лондонских сборниках («русское зарубежье»). — Предварительные выводы.

Многие русские композиторы приступали к гармонизации древнейших церковных мелодий, пытаясь облечь их в многоголосие, включить в разнотембровый хоровой состав. Если Чайковский считал Бортнянского человеком, «далеким от понимания настоящих потребностей нашей церковной музыки», то в какой мере современные музыканты, например бывшие советские композиторы, могут рассчитывать на глубокое знание традиций и насущных «потребностей»?

Однако замечательное наследие, оставленное композиторами Нового направления и теми, кто ранее преуспел на ниве переложений, обработок и гармонизаций древних напевов, является благодатной почвой, на которой могут возродиться и произрасти цветы будущего. И в этом труд — современных «перелагателей» не пропадает, как «скорбный труд»...

Вопрос, изучено ли наследие, знаемо ли оно как мелодико-гармоническое целое, — остается все же без ответа. Повод к размышлениям такого рода могут давать разного рода явления: и современные стилизации «строгого стиля гармонии», трезвучно-диатонического, хорально-метрического склада, и моделирование европеизированных обработок в духе элементарной «школьной гармонии». Проникновение в «настоящий церковный православный стиль» (слова Римского-Корсакова, сказанные о своих переложениях) — задача, которую пытаются решать современные композиторы, продолжая поиски и взращивая те зерна истины, которые были брошены выдающимися мастерами.

Классификация на переложения и сочинения, установившаяся издавна и нашедшая выражение в практике и теории духовной му-

зыки, не потеряла значимости и для наших дней. Композиторы XIX века, положившие немало усилий на поиск соответствия между «мелодическим» и «гармоническим» пением, все же не решили проблемы переложения, хотя и проложили «тропинки» (со слов Глинки) к открытию потенциала национального достояния.

«Новая школа церковного пения» (термин Лисицына), в начале XX века подарившая миру немало обработок, предлагала и новые подходы к многоголосной интерпретации церковных мелодий. Каждая композиторская пьеса — это вместилище тех или иных приемов «оформления», коренящихся в слышании текста и мелодии, особенностях авторского музыкального «звукосозерцания». О художественной значимости хоров-переложений, ничуть не уступающих по выразительности и музыкальным достоинствам хорам-сочинениям, не приходится говорить: почти вековое пребывание их в храмах и духовных концертах доказали истинность таланта и мастерства их создателей — Кастальского, Гречанинова, Лядова, Никольского, Чеснокова, Рахманинова, Шведова и др.

Итак, поставив задачу сделать первичные наблюдения над современной гармонизацией церковной мелодии, попытаемся выяснить подходы, которые предпринимают композиторы «новейшей школы».

- Каков выбор мелодического материала, принимаемого за основу многоголосной обработки, — реставрируются ли старые интонационные пласты или открываются новые одноголосные источники?
- Какова та звуковысотная система, которая поглощает «коренные мелодии», — имеет ли она общеевропейское очертание (гармоническая тональность) или русский национальный облик (модальная тональность)? Более того, оказывает ли влияние на тип обработки современная гармония?
- Каков гармонический фонизм, исходящий из фактурно-тембровых решений, консонантно-диссонантных характеристик хоровой партитуры?

Эти и другие вопросы — предмет последующих высказываний.

1. В настоящее время не формулируют специальных задач, как это охотно делали когда-то, не «пробивают брешь» (Гречанинов), призывая к собиранию сил для свершения благого дела... Поэтому пред нами единственный путь — анализ музыкальных произведений и «озвучивание» их поэтического языка. Попытаемся смоделировать группы музыкальных фактов и определить некую *типологию* гармонизаций церковных мелодий.

Во-первых, — тот тип, который коренится в *«строгом стиле гармонии»* (термин Металлова), а именно: диатонике, исторически присущей мелодическому пению, «квартетности» фактуры обиходного склада, трезвучной аккордике, слегка колорированной диссонантностью.

Во-вторых, — тот тип, который будучи близким к «строгому» изложению и традиционной церковной стилистике, развивается в русле мелодизации партий, создавая *полифонно-гармонический* образ песнопения. Ясность той же диатонической гармонии, иногда слегка обостренной хроматикой; четкость аккордовой вертикали, несколько размытой мелодической горизонталью; пластика линеарного движения, окрашенного разнотембровой фактурой, — все это, наследуя технику письма предшествующего времени, развивают и музыканты наших дней.

В-третьих, — тот тип, который, не отключаясь от «памяти жанра» и от достояний мастеров прошлого, предлагает «артистическую свободу» (выражение Чайковского) как некий модус современного слышания и видения образа песнопения.

Естественно, что эта типология воспринимается лишь как условный ориентир, отклонения от которого приводят и к «устрожению», и к «расслаблению» структуры гармонизации, в чем нас убедят и конкретные образцы обработок.

Какие *церковные мелодии* попадают в поле зрения современных «перелагателей»? Имеет ли значение при этом их древность? «обычность»? принадлежность к гармонизаторской традиции? Полезно оглянуться назад.

В начале века особое внимание привлекал знаменный роспев — как древнейший, обладающий своеобразной и оригинальной звуковысотной системой. (В этом можно убедиться, глядя на каталоги творчества, например: «Каталог-указатель...» Никольского, «Обзор и перечень...» Матвеева.) Другие роспевы — киевский, греческий, болгарский, — испытавшие западное влияние, но укоренившиеся у нас с XVII века, также подвергались обработке для многоголосного хора. Это стало устойчивой традицией в творчестве многих музыкантов — и маститых композиторов, и церковно-хоровых практиков.

Однако следует обратить внимание и на тот факт, что стали вводить в обращение мелодии, ранее не бывшие в поле зрения «обработчиков». Достаточно сослаться на использование болгарского и сербского роспевов не только для отдельных песнопений, но и целой литургии (например, работы Компанейского, Крстича); и, что особенно удивительно, привлечение грузинского (точнее, кахетинского) роспева — нашумевший случай с литургией Кленовского, — чтобы уловить эту тенденцию к расширению интонационного диапазона.

Кроме того, стали интересоваться монастырскими роспевами, которые сохраняли издревле присущие им черты и впитывали местный обиход, — Валаамской Обители (Балакирев), Троице-Сергиевой Лавры (Нафанаил), Киево-Печерской Лавры (Малашкин, Фатеев), Ниловой пустыни (Марков), Афонской обители (Яичков) и др.

Что мы можем наблюдать в наше время, восстанавливающее «память жанра», — его былое величие и многообразие?

В исполнительской практике возрождается и крепнет утраченная традиция там, где сохранился материал и имеются высокие музыканты-энтузиасты (например, в Троице-Сергиевой Лавре). В композиторской практике, наряду с возвращением ушедшего, прочерчиваются пути обновления, творческого понимания художественных задач.

Создается впечатление об особом композиторском внимании к обработке древнейших интонационных слоев, и прежде всего — *знаменного роспева*. Звучащее ныне во многих храмах — как в виде целостной службы, так и «вставных» номеров, — оно охватывает, по-видимому, все большее музыкальное пространство, оттесняя иногда традиционный обиход и композиторские opus'ы. (Этому активно содействует и практика репродукционных технологий — записи на кассетах и компактных дисках.) Знаменный роспев привлекает спецификой интонационной и ритмической структур, своеобразием формы и, конечно, «неподатливостью» ко всякого рода обработкам, скорее искажающим, нежели обогащающим его внутренний потенциал.

«А стиль?.., — писал Кастальский. — Наши самобытные церковные напевы в хоровом изложении только обезличены; послушайте, как они стильны в унисонах старообрядцев и как они бледнеют в учебно-шаблонном четырехголосии наших классиков, которыми мы хвастаемся чуть не сто лет: умилительно, но...фальшиво»[1]. Вот

этой «обезличенности» и пытаются избежать наши современные музыканты, пытаясь найти средства к преодолению классических приемов, чем, собственно, — занимался и сам Кастальский, и его школа. (На такие размышления наводят работы Мартынова, Трубачева и др.)

Древнее пение сохранилось и в форме *монастырских роспевов*, впитавших вековой опыт. Так, в предисловии современному «Нотному ирмологию по напеву Троице-Сергиевой Лавры» (М., 1982) значится: «Троицкий Ирмологий» отразил певческие традиции Лавры, сохранившие в неприкосновенности древнюю основу церковного осмогласия и местные роспевы, сложившиеся в духовном центре Русской православной Церкви[2]. «Записанные в конце века» с памяти, усвоенные «преемственно, понаслышке, переходя от старших к младшим», эти сохраненные местные роспевы послужили основой для гармонизации современных авторов (в данном случае — Трубачева и Мормыля).

Теперь как бы заново открыты интонационные богатства Валаамского роспева; привлек внимание Соловецкий обиход и напевы Зосимовой пустыни. (В 1991 году репрентирован «Обиход песнопений Валаамского монастыря» — одноголосный, в трех частях.)

Большой интерес в последнее время вызывают расшифровки древнего монастырского пения, сделанные доктором искусствоведения Конотопом и исполняемые хором А. Гринденко. Этот процесс, надо полагать, только разворачивается, привлекая внимание молодых музыковедов и композиторов.

Интонационные богатства старого синодального *Обихода* как средоточия богослужебных мелодий, певаемых многими поколениями, стали приобретать особое значение. Связь времен, выбор поколений, ностальгическое чувство по утраченному, — все это, возможно, определило тяготение современных отечественных и зарубежных (русских) композиторов к гармонической обработке этого материала. (Знаковый характер имеет и недавнее появление Обихода Троице-Сергиевой Лавры (Всенощная), составителем и обработчиком которого является архимандрит Матфей.)

Внимание к обиходу, напомним, привлек в свое время А. К. Лядов — «Десять переложений из Обихода», сумевший из «простого пения» создать замечательные хоровые полотна. Стихира, тропари,

кондак, задостойник, причастен и другие жанры песнопений, подвергнутые различной звуковысотной и ритмической, полифонической и гармонической, тембровой и фактурной обработке, раскрыли неведомый художественный потенциал, обнаружили незнаемую музыкально-смысловую энергию.

Далее обратимся к более подробному рассмотрению отдельных авторских подходов к гармонизации древних мелодий — как на примере опубликованных, так и неопубликованных произведений.

2. Знакомясь с гармонизацией песнопений разных жанров, приходишь к выводу о том, что *классическая тональная система* не только не оказалась чуждой «православному греко-российскому пению» (термин Разумовского), но и проявила заметную стойкость и жизнеспособность. При этом следование канону и традиционным образцам отражает, как правило, определенную позицию музыканта, трудящегося во времена скорее возрождения предшествующего опыта церкви, нежели создания обновленного церковного стиля.

В современном Обиходе *о. Матфея (Мормыля)* (1999) представлено, как уже упоминалось выше, множество обработок, выполненных этим регентом. Ему принадлежит инициатива дифференцированного подхода и к материалу древних песнопений, и к творческим работам композиторов. Понятия, входящие в систему обработок — «изложение», «переложение», «гармонизация», «редакция», — он пытается развести и обособить в чисто музыкальном отношении.

Исходя из представлений о содержании песнопений, всегда глубоко духовно осмысленных, о. Матфей строит звуковой образ молитвословия. Сдержанный, возвышенный и богомысленный, этот образ складывается из всестороннего «осязания» звука и его выразительного потенциала. Высотность, ритм, тембр, динамика, артикуляция — все средства оказываются на службе художественного задания. (Немалую роль имеет здесь и пространственный параметр, отражающий практику антифонного пения.)

Обрабатывая так или иначе церковную мелодию, этот музыкант извлекает из нее прежде всего принципы организации звуковысотности и ритма. Диатоника, чистая и незамутненная, — основа большинства обработок (показательна гармонизация «Хвалите Имя Господне» Валаамского напева). Проникновение модальной альтерации,

как например, в Свете тихий (переложение сокр. киев. роспева), в структуру многоголосия только подтверждает коренную связь с церковным звукорядом. Стойкая приверженность к диатонике распространяется на все жанры песнопений, включенных в это Всенощное бдение. Любопытно, что церковным стал и гармонический минор, бытующий уже не одно столетие в гармонизациях православных мелодий. Поэтому проникновение повышенной VII ступени в такие песнопения, как псалом 33, Полиелейные псалмы (пс. 134), «На реках Вавилонских» (знаменного роспева), Тропари по непорочнах (глас 5) и многие другие, не вносит диссонанса в общее диатоническое пространство. (Заметим, что гармонический минор не чужд гармонизациям о. Нафанаила — по образцам из Оптиной пустыни и Киево-Печерской Лавры.)

Натурально-ладовая гармония (термин Тюлина) — характерный стилистический признак гармонии Мормыля, проявляющийся в «местных» устоях, последованиях с «побочными» ступенями, в своеобразной функциональной многозначности (например, гармонизации ирмосов: глас 4 «Моря чермную пучину» — по напеву Троице-Сергиевой Лавры; глас 6 «Яко по суху...» — по Ирмологию ТСЛ; Воскресные ирмосы, глас 7 — также по Ирмологию ТСЛ).

Гармонический фонизм песнопений Всенощной, обработанных о. Матфеем, во многом зависит от фактурного склада. Пространственность звучания достигается разными средствами, например: сочетанием одноголосия и многоголосия (Предначинательный псалом с канонархом — по КПЛ-роспеву); распределением попевочного материала по партиям и приемы сгущения и разряжения фактуры (Предначинательный псалом — по напеву Ипатьева монастыря); применением старинных унисонов, переходящих в гармоническую вертикаль разной плотности («Свете тихий» — по напеву Валаамского монастыря).

Огромный вклад, внесенный архим. Матфеем в дело духовного возрождения, собирания и исполнительства, требует специального исследовательского внимания — в том числе и в отношении его переложений, изложений и обработок современного монастырского стиля.

Лаврской традиции близок в своем творчестве и *С. З. Трубачев,* композитор, дирижер и музыковед. Он во многом продолжает, а вер-

нее, создает современную традицию гармонизации, значительно расширяя ареал «коренных мелодий», ранее почти (или совсем) не применяемых. Звукообраз его переложений, одухотворенный искренним и глубоким чувством, возникает как результат целостного единства текста и музыки, мелодии и гармонии.

Гармонизация напевов — это такая же проблема художественного стиля С. Трубачева, как и многих композиторов начала и конца века, но только усугубленная накопленным историческим опытом и задачами «текущего момента». Музыкант, формируя и развивая свой собственный подход, держит в памяти опыт великих «песнетворцев». Ссылаясь на методы многих гармонизаторов Обихода, Октоиха, Ирмология, Праздников и Триоди, и особенно Чайковского, Римского-Корсакова, Смоленского, Кастальского, Рахманинова, Гречанинова, П. Чеснокова, Никольского, Трубачев обращает внимание на творческие поиски ими «нового стиля церковной музыки» (на манере, противоположной той, что усвоена в Придворном обиходе) — а именно, стиля «распевно-подголосочного».

Этот стиль гармонизации характерен и для современной музыки — для обработок Трубачева, в которых ощущение целостности — мелодии и гармонии — не изменяет автору. Два типа духовно-музыкальных произведений — переложение и сочинение — в творчестве композитора сосуществуют как близкие, стилистически родственные по композиционно-выразительным средствам. Продолжая московскую традицию, Трубачев обрабатывает и сочиняет нередко в пределах одного и того же жанра (пример тому — причастны, светильны, тропари, стихиры).

Жанр причастных, отчасти восстановленный в начале века — работы Гречанинова, Никольского, Чеснокова и др., а затем продолженный в творчестве композиторов «русского зарубежья» (например, «дневные причастны» Ковалевского, входящие в Лондонский сборник, а также работы Кедровых), — привлек внимание С. З. Трубачева, видимо, не случайно.

Композитор обратился к Обиходу середины прошлого века и сочинил, вернее обработал, причастны на все дни недели, а именно: «Хвалите Господа с небес...» (в воскресенье), «Творяй ангелы Своя духи...» (в понедельник), «В память вечную будет праведник...» (во вторник), «Чашу спасения приму...» (в среду), «Во всю землю изыде...» (в четверг), «Спасение соделал еси...» (в пятницу), «Радуйтеся, праведнии, о Господе...» (в субботу). Главное в этом богослужебном пении — теснейшая связь молитвенного слова с музыкальным звуком.

«Непереводимость музыкального языка на словесный не исключает возможных сопоставлений, аналогий, указывающих на обобщенный, типизируемый смысл многозначных музыкальных образов, интонационно закрепляемых в целостном комплексе музыкальной речи», — писал композитор[3].

Символичность текстов причастного стиха определила и особенности музыкальных образов. Полностью отлучившись от прежней «концертности» и пышных колористических звучаний, С. Трубачев дает свою музыкально-богословскую интерпретацию жанра. Его стиль молитвенно строг и лаконичен, хотя и не лишен красоты и красочности; его музыкально-выразительные средства наследуют старо-церковный диатонизм, простирающийся и на мелодию, и на сопровождение. Однако это не есть стилизация, а есть результат восприятия современного художника.

Например, «Причастен во Вторник и празднуемому святому» — наглядный образец диатоники с вариантной VII ступенью, проникающей во все поры музыкальной ткани. «Случайные» знаки, с одной стороны, представляют вводнотоновые повышения в конечных попевках (придающие оттенок легкой модуляционности), а с другой стороны — ладовую альтерацию, то есть интонационные аналоги обиходному звукоряду. (То же — в причастном стихе понедельника.)

Сравнение с образцами, приведенными в одном из современных изданий, позволяет сделать ряд наблюдений. У старых мастеров — например Дегтярева, Бахметева, Д. Соловьева и др., — звучит классическая мажоро-минорная тональность. Для С. Трубачева принципиально важна интонационно-мелодическая первооснова (диатоника), необходима гармония, отражающая эту структуру в нешаблонно-школьных оборотах. Отсюда «фонизм» его причастнов, как и других песнопений, сдержан во «звукоизъявлении», собран в строгий простой контрапункт, но с элементами «цветистого», мелодически подвижного, придающему песнопению живое музыкальное дыхание.

Строгий и выразительный образ причастнов Трубачева сопоставим с образом, созданным Гречаниновым в «Запричастном пении» из «Нового Обихода» — «Хвалите Господа с небес, Хвалите

Его в вышних». Хвалитность не есть результат плотной фактуры и фанфарной гармонии; она создается прозрачным вертикально-подвижным многоголосием (двух- трех- четырехголосие), диатонической поступенной гармонией и — главное — пластичным параллельно-дублированным голосоведением, «подсвечивающим» различные тембры хоровой партитуры. Мастерство — в простоте и красоте звучания!.

Владимир Мартынов предложил образцы своей интерпретации церковной мелодии. Гармонизатор, чье мастерство в области духовно-музыкальных переложений и сочинений есть непреложный факт, идет своим путем, путем возрождения и современного слышания древней мелодики и ритмики. И хотя многоголосие не есть то, что приковывает его внимание, некоторые опыты «партесного» пения — область творческих находок композитора (см. песнопения Всенощной и Литургии).

Большой музыкальный интерес вызывает гармонизация песнопения «Ныне силы небесные» (знаменного роспева). Чистейшая диатоника, обединяющая все голоса хоровой партитуры; сплошной линеаризм, проистекающий из коренной мелодии; интервальная сонорика, поддержанная «исонами», — все это, навевающее аллюзии строчного пения, создает строгий и величественный образ богослужебного пения. (Нам, к сожалению, недоступна Литургия Мартынова, основанная на знаменном одноголосии!)

Наряду с таким направлением храмового искусства — строгого, углубленного в многовековую традицию, — существует и другое течение, объединяемое издательской деятельностью его представителей (в центре «Живоносный источник»). Имеются в виду работы Е. Кустовского, В. Ковальджи, С. Потокиной, архиеп. Ионафана (Елецких).

Для гармонизаций *Е. Кустовского* — редактора и собирателя церковного репертуара, обильно издаваемого в настоящее время, — свойственна традиционно-обиходная стилистика. Хоровое звучание обретает опору в классической тональной системе, широко рапространенной в российской композиторской и певческой практике прошлого века. Это не исчезло с клиросов и в наше время и, более того, почти повсеместно распространено и даже любимо народом. Звуковысотные представления Кустовского идут как бы поверх склада мелодии: диатонизм дополняется элементарным хроматизмом, а старая система (модальность) — относительно новой (тональность). Такой подход — не новость, он активно развивался известными мастерами, например Турчаниновым, Львовым, а в дальнейшем и многими другими музыкантами-регентами в начале XX века. Подвергшийся в свое время критике со стороны известных музыкантов (Чайковский: «европеизмы»; Преображенский: «...соединяют несоединимое»), этот подход продолжает существовать и поныне.

Позиция Е. Кустовского становится очевидной из ряда его обработок. Диатоническая мелодия погружается в многоголосие, содержащее модуляционную и ладовую альтерацию, например: «Причастен Великого Четверга» (знаменного роспева) услышан в ми минор с вариантными ступенями — полный минор (до-бекар — до-диез, ре-бекар — ре-диез); «Причастен в Четверг с апостолами» (киевского роспева) — в Фа мажор, с модуляционными отклонениями (g, B, d) и, соответственно, с хроматической альтерацией ряда ступеней (es, fis, cis). При этом терцовость заполняет музыкальное пространство и по горизонтали (дублировки), и по вертикали — (трезвучия и доминантсептаккорд с обращениями). Соблюдая строгое «хоральное» четырехголосие и стабильную плотность фактуры, Кустовский все же отдает некое «почтение» линеарности, слегка оживляющей движение в голосах. Создается в целом впечатление, что возрождается стилистика не «новой», а относительно «старой» духовной музыки, — стилистика грамотного обихода, широко представленного в сборниках начала века.

[См. также современные сборники, редактором-составителем которых является Е. Кустовский: «Песнопения панихиды и отпевания», «Последование Венчания», «Последование Архиерейской службы», «Избранные песнопения Литургии Преждеосвященных Даров», «Избранные песнопения Рождественской службы», «Причастный стихъ».]

Владимир Ковальджи — музыкант и редактор — сочиняет и излагает в различных жанрах богослужебного пения. В рубрике «Духовно-музыкальные песнопения современных авторов» им изданы тра-

диционные песнопения: «Псалом предначинательный», «Хвали душе моя Господа», «Херувимская песнь» № 19 и «Благослови, душе моя, Господа». Стилистика его песнопений находится в русле церковно-обиходного пения, установившегося к началу XX века, а именно: классическая тональная система, терцовая гармония, четырехголосная аккордовая фактура с элементами мелодических подголосков и терцовых дублировок (так, например, звучат его причастные стихи). Не есть ли его музыка некий вариант модели обиходного пения в авторском толковании?

Близки обиходу и работы *архиеп. Ионафана* (Елецких, род. 1949), издавшего в «Музична Украина» и «Живоносном источнике» ряд сочинений и переложений. Его манера письма, сочетающая моменты стилизации с современным слышанием храмового пения, близка хоровым коллективам. «Ныне силы небесные» (валаамского напева) — пример, в котором четырехголосная синхронная гармония вполне отражает диатонизм древней мелодии, включая ее строение и своеобразные строчные кадансы. (В том же духе решено и «Вкусите видите».) «С нами Бог» (по напеву Соловецкого монастыря) — песнопение, звучащее в традиционной структуре, с припевами к стихам, радующее простотой и ясностью голосоведения в условиях светлой диатонической мажорной гармонии.

«Тебе одеющагося» (по напеву Киево-Печерской лавры), как и «Плотию уснув» (киевского роспева), — образцы другого типа тональной организации, соответствующей природе более позднего напева. Отклонения в родственные мажору строи, оттененные легкой альтерацией, минор с вариантной VII ступенью (диез и бекар) — все это, как и внедрение доминантсептаккорда, характеризует звучащий образ песнопений. Ориентация на музыкальную природу напева, таким образом, — стилистический признак гармонизаций этого автора (см. также «Ныне отпущаеши» болгарского роспева, глас 3, и то же — на глас 8, «Достойно есть» галицко-волынского напева.) Заметим, завершая краткий обзор, что авторские сочинения И. Елецких отличаются более свободным гармоническим почерком и голосоведением, но, естественно, не выходящим за пределы понятия «церковности».

Гармонизация древних роспевов — удел, как оказалось, и молодых композиторов. Пытаясь выразить свое слышание этих интонационных

пластов, они «пробуют перья» на разном материале — как прежде озвученном, так и относительно новом, менее употребительном. В связи с этим встают вопросы: какой мелодический материал привлекается? какие средства участвуют в многоголосной обработке? какие жанры пополняются свежими решениями? Обратимся к некоторым конкретным примерам.

Светлана Потокина — регент и композитор — сосредоточила свой интерес на богослужебном пении и печатается в издательстве «Живоносный источник». Подвизаясь в жанрах песнопений всенощной и литургии, а также и других служб, она обработала ряд древних напевов, например: «Стихира покаянная «Хотех слазами омыти (Октоих, 4 глас — по Валаамскому Обиходу), «Достойно есть» (на Галицко-волынский напев), «Блажен муж» (на сокращенный киевский роспев), Херувимская песнь (на роспев Киево-Печерской Лавры). Для ее манеры письма характерно синтезирование черт, свойственных гармонизациям конца XIX — начала XX века, с чертами, присущими слуховому восприятию современного музыканта. С одной стороны, — диатонизм, унисоны, терцовые цепи, строчные переменные «устои», а с другой — мажоро-минорная система, тоникализация, функциональные гармонические обороты. В целом работы носят еще поисковый характер, настроенный на обиходно-исполнительскую практику, — при общей музыкальности и конкретной осведомленности С. Потокиной.

3. Представляется важным привести некоторую информацию о работах композиторов «русского зарубежья», хранящих и развивающих храмовое искусство тогда, когда в СССР оно было под запретом и грозило исчезновением духовно-музыкальной культуры вообще. Существенную роль сыграли т. н. лондонские Нотные сборники православного русского церковного пения — Божественная литургия (том 1-й, 1962) и Всенощная (том 2-й, 1975), — издания которых были предприняты В. Н. Раевским, А. П. Жаворонковым, А. А. Филатьевым, Н. Н. Кедровым, М. Е. Ковалевским и др.

«Неизменно придерживаясь традиции, мы посвятили наибольшую часть нашего сборника древним роспевам, — сказано в Предисловии к изданию 1975 года... — Дабы ответить на все более настойчивую потребность обновления, мы уделили значительное мес-

то неизданным гармонизациям. Не притязая вовсе на указание «новых путей» (new directions), мы уповаем лишь на то, что русское богослужебное пение — каков бы ни был его музыкальный язык, классический или обновленный («renovated» style) — пронесет и впредь, через все времена свое духовное служение»[4]. (Репринтированные издания стали доступны нам совсем недавно!)

Действительно, переложения древних роспевов — это основная часть песнопений сборников, и гармонизации дореволюционных композиторов в них органично сочетаются со вновь публикуемыми обработками. Авторы — И. А. Гарднер, А. П. Жаворонков, Н. Н. Кедровы (отец и сын), М. Е. Ковалевский, А. И. Красностовский, А. И. Лабинский, М. М. Осоргин, А. Филатьев etc., — используя различные роспевы, предлагают свои гармонические, фактурные и тембровые решения.

Итак, что же свойственно современным гармонизациям, осуществленным за рубежом? Попытаемся рассмотреть переложения лондонских сборников под углом зрения:

- звуковысотной системы — ее соотношения с «коренной» мелодией;
- музыкальной текстуры — ее полифонической и гармонической составляющей;
- хоровой аранжировки.

Гармонизация древнерусских мелодий, восходящих по своему происхождению к различным временам, продолжает творчески волновать и одухотворять зарубежных музыкантов. Знаменный (большой и малый, сокращенный), греческий (большой и сокращенный, киевский (в том числе сокращенный), «обычный», «придворный» и др. — вот роспевы, которые обрабатываются русскими западными коллегами. Интерес к такого рода интонационности, можно сказать, совпадает с тем, что создавали наши отечественные композиторы; правда, некий отход от болгарского и сербского роспевов, как и многих российских местных, монастырских мелодий, вполне объясним трудностями сбора материалов.

Привлекаются напевы всех жанров, составляющих содержание неизменяемых песнопений всенощной и литургии — наряду со ставшими классическими образцами музыки русских композиторов начала века. (Создается некая панорама духовно-музыкального творчества — отечественного и зарубежного, объединенного целью, но разъединенного временем и пространством!)

В целом заметно строгое отношение к древнему образцу, стремление найти присущую ему гармонию и фактурное «облачение». Это просматривается в разных жанрах неизменяемых песнопений, например: «Благослови, душе моя, Господа» Н. Н. Кедрова-сына (как и его «Блажен муж», «Свете тихий», «Господь воцарися...», «Богородице Дево», «Величит душа моя Господа»; это наблюдается в обработках Филатьева («Блажен муж»), Лабинского («Ныне отпущаеши»), Жаворонкова («Буди имя Господне»), Ковалевского («Единородный Сыне», «Приидите поклонимся», «Святый Боже», «Сугубая ектения» и мн. других).

При строгости обращения с мелодией — и прежде всего сохранении ее диатонической структуры, ладовой организации, — заметен особый интерес к ее *темброво-фонической* интерпретации. «Коренная» мелодия может быть в сопрано, как это было принято в XIX веке, но может и передаваться из голоса в голос (как это, например, мастерски делали Кастальский, Чесноков, Никольский в своих переложениях). Такого рода техника активно используется *Н. Н. Кедровым-сыном*: «Свете тихий» (сокращенного киевского роспева) — красочная полифоническая композиция, темброво обогащенная за счет попеременного озвучивания напева (сопрано-альт-тенор). В обработке В. Нелидова «От юности моея» (греческого роспева) — та же картина: в четком соответствии со строфами напев образует тембровый ряд (сопрано-бас-тенор-альт).

Особый смысловой и красочный эффект возникает в условиях относительно развитой формы, когда тембровые различия основного напева создают ассоциации с личным и соборным началами — через солирование и туттийное звучание. «Великое славословие» (знаменного роспева) Кедрова-сына — удачный образец *тембровой композиции*: контрастные (сопрано-бас, сопрано-тенор) и близкие сочетания (сопрано-альт) динамизируют восприятие текста и создают вместе с гармонией своеобразную драматургию молитвословия. Воскресный причастный стих Ковалевского (по обиходу 1909 г. — «ин-роспев») привлекает именно тембровым колорированием, суть которого в формообразующем сопоставлении соло и всего хора, разнотембрового дуэта (сопрано + тенор; альт + бас) и усиленного удвоениями всего хора.

(Тот же подход Ковалевский применяет в Херувимских песнях, приведенных в этом же Нотном сборнике.)

Вполне правомерным оказывается вопрос, связанный с толкованием формы напева в условиях многоголосия: сохраняется ли изначальная структура мелодии или она, будучи разработанной гармонически и полифонически, приобретает иные формоочертания? В анализируемых лондонских сборниках заметно проступают идеи преобразования формы: на основе старинного строчного деления, заложенного в тексте, песнопение получает как бы *форму второго плана.* Процесс становления, а вместе с ним и динамизации, — стилистическая примета «Предначинательного псалма» (греческого роспева) Кедрова-сына. Имея традиционную четко расчлененную структуру запевно-припевного склада (см. песнопение в гармонизации Придворно-Певческой Капеллы), этот псалом приобретает динамику благодаря тембровой драматургии [{Бр + Бс} — {Т1 + Т2 + Бс + Бс} — {Т1 + Т2} — tutti} — {Бр + Бс} — tutti}]. Примечательно: тот же греческий роспев в интерпретации П. Чеснокова (ор. 27, № 1) — образец динамизации строфической формы с помощью гармонических и мелодических средств.

Наглядно этот стилистический прием — тембровой композиции, — восходящий к духовно-музыкальной технике композиторов Московской школы, выступает в гармонизации Евхаристического Канона. «Милость мира» в исполнении М. Осоргина, Ковалевского, Жаворонкова отличается по композиционным приемам. Если Осоргин, излагая обиходную мелодию (киевского роспева), остается в рамках заметной повторности (господство TSDT-оборота и однородного тематического материала), то в гармонизации Ковалевского и Жаворонкова — иная картина, хотя мелодия «иного роспева» (по обиходу 1909 г.) и традиционно присутствует на всем протяжении Канона. Погруженная в разные тембровые пласты фактуры, по разному гармонизованная и тоникализированная в рамках диатоники, она реализует свой смысловой и художественный потенциал в соответствии с функцией в богослужении. (Заметим, что так же поступал и Кастальский — «Милость мира» сербского и знаменного роспевов, и Чесноков (ор. 27, киевского роспева), чьи великолепные гармонизации здесь приведены.)

Имеет смысл обратиться к произведениям одного жанра — например к Херувимской песни, — показательного с точки зрения

приложения композиторского мастерства в обработке того или иного напева. Так, Херувимская Н. Н. Кедрова-сына (по Обиходу 1909 г., знаменный роспев, 6 глас) выдержана в светлой и прозрачной диатонике Соль мажора. Распевная, мягко пластичная, эта Песнь охватывает немалое звуковое пространство, насыщенное вариантно-попевочным полифонно-гармоническим развитием. Приметный стилистический прием — сгущение и разряжение фактуры, варьирование тембровой палитры смешанного хора:

1строфа: [С+А] [САТБ]; 2 строфа: [АТБ] [САТБ]; 3 строфа: [СА] [САТБ]; (Великий вход и «Аминь»); 4 строфа: [САТ] [САТБ]. (Для сравнения см. также переложение Н. Н. Кедрова: Обиход 1909 г. № 16 — на «Да молчит», 1958 г.)

Особо хотелось бы сказать не только о *Н. Н. Кедрове-сыне,* но и о *М. Е. Ковалевском,* внесшим весомый вклад в современное песнетворчество. Литургия — тот род богослужения, для которого композитор составил немало гармонизаций различных напевов, а также сочинил песнопения различных жанров. Великая ектения (киевского роспева), «Единородный Сыне» (киевского роспева), «Приидите поклонимся» (греческого и киевского роспевов), «Трисвятое» (киевского роспева), Прокимны воскресные (знаменного роспева), Сугубая ектения (киевского роспева), Херувимские песни (№3, по обиходу), Символ веры (столпового роспева), «Милость мира» (обихода и знаменного роспева), Просительная ектения (киевского роспева), Причастны на разные дни недели, конец литургии — вот неполный список обработок Ковалевского, предпочитающий киевский роспев другим и, как многие, чтущий Обиход 1909 года (Обиход 1909 года был переиздан в Швейцарии и Бельгии в 1966 г., о чем сообщает в своей книге И. Гарднер — 1998, т. 1, с. 163).

Херувимская песнь (по Обиходу 1909 г. № 4 — на «Творяй ангелы») в гармонизации Ковалевского отражает в известной мере стилистику, свойственную Коллегии лондонского сборника. Выдержанная диатоника, церковно-гармонические обороты, интонационно-попевочное сходство — все это характеризует авторский подход к этой Песни. В другой обработке, тоже обиходной мелодии (№ 5 из того же источника — на «Радуйся»), Ковалевский находит другие краски. Строфическая повторность нивелируется благодаря тембровым контрастам, а именно сочетанию той или иной солирующей партии, поддержанной затем унисоном всех голосов и аккордовой гармонией смешанного хора.

Сравнение с Херувимской (на «Радуйся») В. Бирюкова, известного в России переложениями догматиков, ирмосов и других древних напевов, выявляет следующее. Мелодия у Бирюкова подвергается различному тембровому интонированию (и даже имитируется кое-где) — в этом сходство, но в целом Ковалевский ближе оригиналу, так как не метризует напев и сохраняет его «природную» диатонику — в этом различие.

«Стрелецкая» Херувимская (Обиход 1909, № 7) Ковалевского и Жаворонкова (1958) проецирует диатонизм мелодии на всю музыкальную ткань. Характерная черта гармонизации — стремление к вариантности изложения, фактурному разнообразию, что приводит к текучести, процессуальности формы. Примечательно также тембровое переосмысление, сочетание solo & tutti, выделение отдельных партий вкупе с дифференцированной динамикой — словом, звучит техника Московской школы (см. «Стрелецкую» П. Чеснокова).

В той или иной степени подобная стилистика характерна и для Херувимской песни Лабинского (по Обиходу 1909, № 8: «Во всю землю изыде»), Херувимской Ковалевскоего (№ 10, «Спасение соделал еси») и В. Поля. Другой автор, Н. М. Осоргин, осуществляет несколько иной подход: в Херувимской (Обиход 1909, № 13), предпочитая свободному и несимметричному ритму переменную метризацию, он слышит многоголосие в обиходном ладу (в Соль мажоре: фа-диез и фа-бекар). Кроме того, Осоргина на смущают D7-аккорды с обращениями в трезвучной среде, что реанимирует «немецкую гармонию».

Судя по интересу современных композиторов к Обиходу как мелодико-гармоническому целому, вобравшему вековой народный опыт, можно предположить, что он стал в каких-то отношениях символом богослужебного российского пения (а может быть, и символом «русской идеи» для тех, кто представляет «русское зарубежье»).

Таким образом, сделав краткий обзор гармонизаций Херувимской песни, мы можем констатировать не только бережное отношение к древней мелодии, но и стремление дать ей надлежащее оформление, отличающееся как сохранением соответствующей стилистики — диатонизм, асимметричный ритм, так и внедрением относительно новой выразительности, — через вариантность текстуры и тембризацию.

И еще раз хотелось бы отметить, даже проакцентировать, опыт *процессуального слышания музыкальной формы.* Это качество проявляется в разных жанрах и по-разному реализуется в руках того или иного автора. Сошлемся, в частности, на гармонизации песнопений из Всенощной, как-то: «Свете тихий» (сокращенного киевского роспева) Н. Н. Кедрова-сына — движение мелодии по разным голосам при диатонической вариантности гармонии; «Богородице Дево» (греческого роспева) того же автора — охват «одним дыханием» троекратного проведения текста при тембризации мелодии, изменяемости гармонии, варьировании плотности и рисунка текстуры; «Тропари на непорочнах» (греческого роспева) в гармонизации Н. Н. Кедрова-сына и М. Е. Ковалевского — активное формотворчество за счет «тембрового рисунка» коренной мелодии, гармонизуемой по-разному — с привлечением модуляционности и «пульсирующей фактуры, меняющей количество голосов и интенсивность звучания; «Великое славословие» Н. Н. Кедрова-сына (знаменный роспев) — пример повествовательной формы, становящейся во времени с помощью приемов тембризации мелодии, диатонической красочности гармонии и включения/выключения темброво-голосовых партий.

Принципы композиции, наблюдаемые в этих и других переложениях, — это творческое продолжение художественных традиций отечественных «синодалов», пропущенное сквозь призму индивидуального авторского подхода, особенно это касается Кедрова-сына и Ковалевского. (Установить характерные черты гармонизаций, вошедших в лондонские Нотные сборники — Всенощную и Литургию — специальная задача, в которую может включиться исследование и всех жанров, и сравнение авторских подходов, а — в итоге — сложится общая характеристика направления в обработке древнерусских мелодий.)

Итак, поставив задачу выявить и рассмотреть современные *переложения* церковных мелодий, мы коснулись лишь некоторых явлений, характерных для нашего времени, но далеко не исчерпывающих всего материала. Устная и рукописная традиция, продолжающая жить в храмовой практике, не позволяет охватить то, что может представлять интерес с научной точки зрения. Важно, тем не менее, подчеркнуть, что русское духовно-певческое искусство, так ярко заявившее о себе в начале века, не утрачено и не погибло... В результате исследования ряда музыкальных фактов, отражающих современное состояние гармонизаций церковных мелодий, нам удалось установить несколько групп явлений, а именно:

• Класс переложений, ориентированных на обиходную традицию как определенную модель простого церковного пения;

• класс переложений, выполненных в стиле монастырском, возрождающем и развивающем традиции древней певческой культуры;

• класс переложений, сделанных в духе современных представлений о художественном образе песнопения на тот или иной священный текст;

• класс переложений, созданных русскими в годы «лихолетья» за рубежом, — музыкантами, поддерживающими опыт начала века и обогащающими его новыми творческими поисками.

Гармонические средства также оказываются неоднородными, они дифференцируются, образуя различные группы технических приемов, как-то:

— те, которые связаны с классической тональной системой — аккордикой и последованием аккордов, — слегка трансформированной обиходной практикой прошлого (характерные «церковные» гармонические обороты);

— те, которые продолжают линию натурально-ладовой системы (модальной тональности), предстающей в аккордовом и полифонно-гармоническом складе — с приемами подголосочности, мелодизации в хоровых партиях;

— те, которые формируют новый образ молитвословия, создаваемый как элементами традиционного гармонического языка, так и средствами современного музыкального высказывания.

(Эта группировка приемов звуковысотности не означает, однако, выделения абсолютно «чистых» стилистических вариантов.)

В заключение подчеркнем. Искони сложившееся жанровое деление на переложения и сочинения не потеряло своего художественного потенциала. Коренящийся в идее «связи времен», исторической преемственности, этот потенциал раскрывается в разнообразии стилевых подходов. К настоящему моменту, думается, процесс обработки старинных мелодий еще не достиг тех высот художественности, которой обогатилось творчество композиторов начала века, и особенно синодалов. Но то, что сделано за относительно короткое время для возрождения и процветания этого пласта духовной культуры, обещает светлое будущее... *«Россия есть живой организм»*[5].

Примечания

[1] *Кастальский А.* О моей музыкальной карьере и мои мысли о церковной музыке // Синодальный хор и училище церковного пения. М., 1998. С. 234.

[2] *Ирмологий.* Нотное приложение. М., 1983.

[3] *Трубачев С.* Музыка и символ в творческом преломлении П. А. Флоренского. (Рукопись из архива композитора.) С. 3.

[4] *Нотный сборник* православного русского церковного пения. Том 2-й. Часть 1. Всенощная. Лондон, 1975.

[5] *Ильин И.* Россия есть живой организм // Русская идея. М., 1992. С. 430.

Глава третья

Новейшие опыты «сочинений» на богослужебные тексты

Предварительные замечания. — «Идиолект» музыкального языка современных духовных сочинений (Шнитке, Волков, Григоренко, Мартынов, Рябов, Вл. Соколов и др. авторы). — Анализ крупных авторских произведений — Литургии св. Иоанна Златоуста Валерия Кикты и Всенощного бдения Георгия Дмитриева. — Некоторые обобщения.

Переложение и сочинение как жанровое деление в недрах богослужебного пения не было, по существу, оппозитивным. Интонационность древней мелодии осеняла своим духом композиторские творения, а склад гармонии, проистекающий из нее, укоренялся как национально-характерный. Не так ли слышатся многие сочинения Римского-Корсакова, Кастальского, Гречанинова, Чеснокова, Никольского и, наконец, Рахманинова? На почве этого художественного взаимодействия утверждалась русская школа от начала столетия.

А. Никольский, анализируя роль С. Смоленского в духовной музыке начала XX века, писал: «В сочинениях этого направления мы не находим уже прежнего господства гармонии и ее законов; не встречаем и стереотипных имитационных форм — наследия западного контрапункта. Взамен этого мы можем усмотреть такие особенности письма и изложения, которыми характеризуется русская народная песня, а также древнерусские напевы»[1].

Наследуют ли наши композиторы эти черты духовно-музыкальных произведений? «Многообещающая новизна письма» — отразилась ли она в современном технике? Национальное начало — воплотилось ли оно в работах сегодняшнего дня ?

Духовно-музыкальные сочинения — область творчества ряда современных композиторов, среди них: Э. Артемьев, о. Н. Ведерников, В. Кикта, К. Волков, В. Григоренко, Г. Дмитриев, В. Калистратов, А. Киселев, Н. Л. Лебедев, В. Мартынов, А. Николаев, В. Рябов, Г. Свиридов, В. Соколов, С. Трубачев, Б. Феоктистов — это лишь неполный перечень музыкантов, чей опыт нашел приложение в этом жанре. Пишут духовную музыку и такие композиторы, как В. Довгань, М. Колонтай, С. Погодина, В. Пожидаев, В. Пьянков и др. Композиторы разных поколений и разных творческих устремлений, они приступили к творчеству, смысл и художественные задачи которого требовали особого подхода.

Проблемность ситуации состоит, с одной стороны, в постижении того, что называется «православным песнопением» — с его историей и теорией; а с другой — в переключении техники композиции со светского уровня на уровень церковный. Впрочем, последнее имело место и в прошлом: Глинка, Чайковский, Римский-Корсаков, Гречанинов, Лядов, Глазунов, Ребиков, Н. Черепнин и др., — успешно сочиняли в обоих направлениях, но такого «разрыва», как теперь, не было и не могло быть.

Выскажем предположение, что подходы современных композиторов отличаются и степенью «воцерковленности», и степенью осведомленности в предшествующем опыте композиции, и, наконец, — «вовлеченности» в круг специфических средств выражения. Отсюда становится понятной та «разноголосица», которая звучит и со страниц новых изданий, и с исполнительских подмостков!

Переложения и сочинения — сфера различных композиторских пристрастий: одни авторы склонны к гармонизации сохраненных напевов, а другие, наоборот, — к «самовыражению» в области духовной музыки, третьи, как и прежде, подвизаются достаточно успешно и в том, и в другом направлениях. (Композиторы «русского зарубежья», как уже говорилось, совершенно сознательно встали на путь именно обработок древних напевов, а тем самым, и на путь сохранения уходящего в небытие наследия, созданного трудом многих поколений.)

Рассматривая современную ситуацию, небесполезно обратиться к вопросу о *выборе жанров* с целью их музыкальной интерпретации. Если композиторы начала века трудились чаще одновременно в крупных и малых формах духовно-музыкальных сочинений, то ныне заметна определенная избирательность в озвучивании тех или иных литургических текстов. При этом наряду с укоренившимися в практике молитвословиями, осваиваются (или внедряются?) иные, даже иногда не свойственные богослужебному пению.

Попутно возникает и другой вопрос: есть ли разница в стилистике обработок и авторских композиций? В какой мере проявление

индивидуального начала или, наоборот, устранение его сказывается на музыкальном образе современных песнопений?

Проблема *слова* и *музыки* продолжает оставаться значительной, а в каких-то отношениях она становится и более актуальной. «Только **слово** дает музыкальным звукам определенный, точно словом высказанный смысл», — пишет И. Гарднер. Или: «...музыкальная стихия допускается только в виде слова, соединенного с музыкальным звуком, который придает эмоциональный элемент логически-конкретному слову, то есть логическому содержанию текстов, из которых состоит богослужение. Или, музыкальная окраска возникает из текста, как эмоциональная окраска на идеи, выраженные словами»[2].

Обратимся к отдельным индивидуально-авторским подходам, а точнее — средствам выражения сакрального через слово-звук, слово-музыкальная мысль. При этом сгруппируем музыкальные произведения на два «разряда», а именно: *малые* жанровые формы и *большие* жанровые формы.

1. «Идиолект» музыкального языка современных духовных произведений — область многоразличных подходов, которые слышны не только в музыкальном образе песнопений, но и в специфическом толковании их. Относя эту область творчества к жанру духовной музыки, мы вынуждены констатировать особую «направленность на слушателя» — коммуникативную связь скорее с посетителем концертного зала, чем храма.

«Три духовных хора» *А. Шнитке* (1984), исполненные значительно позже их создания, — принадлежность позднего творчества композитора. Отчасти подготовленные предшествующим опытом — Гимны (1974-79), Реквием (1975), Der Sonnengesang (1976), — эти духовные хоры оказались на «перепутье» к таким сочинениям, как Концерт для смешанного хора (1984-85), Стихи покаянные (1987). Названный жанровый ансамбль на православные литургические тексты — «Богородице Дево радуйся...», «Господи Иисусе Христе...», «Отче наш», — звучащий всего девять минут, оставляет впечатление глубоко продуманной и искренне прочувствованной музыки.

Первый хор «Богородице Дево», написанный для Coro I (sopr. alto, tenore, basso) и Coro II (тот же состав), — интересный образец пространственно-временной композиции, но звучащей из одной «точки». Возникает внутренняя антифонность, подчеркнутая каноническим вступлением хоров и звуковысотностью, сопоставлением двух родственных строев — Ми-бемоль мажора и до минора. Вполне реально возникающая политональность — это и разобщение, и в то же время общность линеарно-гармонического материала. Звучащий moderato в однородной динамике (piano), этот хор, близкий к церковной интонационности, не имеет, однако, звуковысотного аналога в духовно-музыкальной литературе.

Второй хор «Господи Иисусе Христе», как уже упоминалось выше, построен на тексте «умной молитвы», не входящей ни во всенощную, ни в литургию. (О Богословском значении Молитвы Иисусовой много написано в соответствующей литературе.) Музыкальная интерпретация — краткая, емкая, внушительная — ясна и проста по своей организации. Мелодическая речитация, гармоническая фактура, однородная ритмика, чистая диатоника — такая традиционная стилистика сопряжена здесь с типичной шнитковской прогрессирующей динамикой (ряд: p–mp–mf–f–ff), растущей вместе с плотностью текстуры.

Третий хор «Отче наш», молитва Господня, является технически наиболее дифференцированным в цикле. Гармония и контрапункт, тембризация и формование — словом, вся стилистика вписывается в русло духовной музыки, но с «примесью» явной авторской идиолексики. Форма, в отличие от обиходной, имеет повествовательный и развивающий характер, несколько более дробное строение, подчеркнутое частыми «остановками». В параллельно-переменном до (мажор/минор) — ми-бемоль (мажор/минор) выявляется многоцветье гармонических опор, высвечивающих варьируемые «основные» и «побочные» ступени, — картина оригинальная, ассоциативно соприкасающаяся с гармонией других произведений (например, Гимнов, фрагментов Фортепианной сонаты). Здесь, несомненно, имеет место хроматизация лада (задействовано двенадцать ступеней) при терцовой вертикали и переменном метре наряду с диатонизированной мелодий, усугубленной имитацией и дублировкой.

В целом «Три духовные хора» А. Шнитке, проникновенно исполняемые хором Б. Тевлина, представляют своеобразный опус композитора, сделавшего попытку сочинить в жанре, конфессионально близком ему. (Правда, о «русскости» этой музыки безоговорочно писать не приходится.)

Духовная музыка *Кирилла Волкова* вполне вписывается в то, что именовалось «русской церковной музыкой». Так звучат, например, его «Трисвятое», тропари Богородице и св. Георгию. В чем это конкретно проявляется?

Тропарь как малая жанровая форма, несущая концентрированный смысл, привлекает внимание композитора. Отличающееся емкостью и краткостью текста, тропарное слово явно способствует сосредоточенности и «броскости» музыкальной мысли и чувства. Энергичный и степенный 4-строчный, «Тропарь св. вмч. Побеносцу Георгию» (1995) укладывается в форму восходящей музыкальной волны. Интонационное содержание, исходящее из мелодической попевки; ритмическое движение, образующее асимметричное последование избранных единиц времени, — все средства, как и фактурное насыщение (от двух до восьми голосов), направлены на выражение сугубого молитвенного прошения. (Приметы стиля — мажоро-минорные элементы в диатонической среде и линеарные аккорды на фоне выразительных трезвучий.)

«Тропарь Владимирской иконе Божией Матери» (1997), по содержанию связанный с молением о «славнейшем граде» Москве, звучит торжественно, возвышенно и величаво. Текст, услышанный также на волне эмоционального восхождения (lento, ma poco con moto), развернут как последование полифонно-гармонического, консонантно-диссонантного звучания в рамках асимметричного ритма. Тембровые краски (solo & tutti), как и варьируемая интенсивность фактуры, придают тропарю не обиходную «обычность», а характер искренне-взволнованного обращения к «Пречудной Владычице», Защитнице «града сего и вся грады». Тональная система выходит за рамки церковной звуковысотности: си-бемоль мажор украшен трезвучиями на низких ступенях (As, f, Des, Ces), а также диатоническим модуляционным сопоставлением с фа минором, звучащим светло и нежно. Следование за текстом, таким образом, определяет смену звукокрасок и тональное развитие.

Тропарь «К Богородице прилежно ныне притецем...» К. Волкова (изд. в 1993 г.), в отличие от предыдущего, опирается на 4-й глас и сочинен для женского двуголосного хора. Полифонно-гармоническая фактура и бемольно-высотный уровень придают звучанию особую утонченность и просветленность. Те же стилистические черты —

несимметричный ритм, строчная форма, народно-церковный мелодизм — усугублены консонантно-диссонантным фонизмом в духе старинного, «первоначального многоголосия» (Разумовский).

К малой жанровой форме можно отнести и «Трисвятое» (1998), поемое на литургии. Сочиненное также для женского хора (sopr., mezzo sopr., alti), оно впитало характерную попевочность и ритмику. Традиционная 3-кратная повторность (буквальная) преодолевается вариантностью тембрового состава и мелодико-гармонического многоголосия. Славословие объединено с «Трисвятым» музыкальными средствами: смена тональности на «Слава...» (до минор — ре минор) — при той же тембризации (solo & coro), смена темпа (moderato con moto — pio mosso); возвращение исходной интонационности и тональности на «Святый Боже...» — все это создает некую трехчастность там, где она обиходом вряд ли предполагается.

Итак, даже на небольшом количестве материала можно заключить, что в духовных сочинениях Кирилла Волкова сочетаются как черты канонические — «несимметричная» ритмика, диатоническая звуковысотность, текстомузыкальное формование, так и черты стилистические, а именно тонально-гармонические «новшества», тембровое варьирование, нешаблонное формотворчество. Музыка Волкова — образец сдержанности и корректности стиля, овеянного духовно-эмоциональным чувством ее создателя.

Сочинение в духовно-музыкальном жанре — область творчества, в которую многие современные композиторы делают тот или иной вклад, оставаясь музыкантами светскими, а иногда и авангардными. Это, конечно, не исключает искренних намерений и творческих удач, своего рода стилистических находок в образно-музыкальных решениях песнопений.

Э. Артемьев, широко известный кино-электронный композитор, сочинил (по просьбе регента) «Свете тихий». Его музыка не лишена характерных черт, идущих от церковно-певческой традиции, както: эффекты унисонного пения, включенные в полифонно-гармоническое многоголосие; особое ладовое наклонение, отчасти приближенное к церковному звукоряду; переменный метр и общая сдержанность и ровность звучания. Естественность течения музыкальной мысли в рамках повествовательной формы и достаточная органичность «экстра»-мажоро-минорных ассоциаций придают этой пьесе

храмовый колорит. (Другой музыки Э. Артемьева — более поздней, чем этот опус середины 60-х годов, — мы не сумели, к сожалению, обнаружить.)

В. Григоренко, которого А. Киселев характеризует как «композитора истинно хорового», имеет успех у слушательской аудитории. Его стиль, не безупречный с точки зрения «стиля церковного», не лишен некоторых примет традиционного пения. Композитор ориентируется на несимметричный ритм, условно намечая метрическую размерность; вводит диатонический склад, допускающий и мажоро-минорные ассоциации; он не чужд «тембризации», позволяющей включать или снимать, выделять или объединять голосовые партии.

«Царю Небесный» (молитва на призывание Святого Духа) для женского хора — красиво сделаннная пьеса, форма которой направлена на концертного слушателя. Здесь обычная «строфная» структура расширена до репризно-повторной, которая вместе с кодой образует в целом т. н. форму волны. Автор, в отличие от обиходной модели, насыщает фактуру подвижным, темброво-расчлененным голосоведением, применяя традиционные унисоны в парах голосов, педализированные тоны (a la исон?) и терцовые цепи. Временами обостренный фонизм (секунды, септаккорды), соседствующий с пустотами унисонных кадансов; зоны тихой динамики, сопоставляемой с громкой; переменный темп (сдержанно — более взволнованно — сдержанно-медленно) — все это неплохо сочетается с «драматургией», придавая сочинению живое дыхание формы, но все же не молитвенность, заключенную в древнем тексте.

«Боже, очисти мя грешного» (на текст утренней молитвы Св. Макария Великого) — сочинение для мужского хора, из которого извлекаются темброво-дифференцированные звучания (четырехголосие: тенора и басы, a'deux). Фактура различной плотности — звучания большей и меньшей насыщенности — «лепит» форму сочинения. Нетрадиционные повторы текста позволяют композитору расширить пространство и растянуть время. «Прошения» усилены буквальными повторами — автентических оборотов («... да неосужденно отверзу уста мои недостойныя...»), solo & tutti («Отца и Сына и Святого Духа»), — что опять же звучит концертно, а не келейно-интимно согласно содержанию молитвы. То же ощущение нахождения в пространстве зала создают и мажоро-минорные краски, типа До минор — До мажор или Ре-бемоль мажор — Си мажор.

«Ослаби, остави, прости, Боже» (вечерняя молитва) — сочинение для женского хора, которое, скорее всего, тоже не имеет храмовой функции. Григоренко, входя в смысл текста, пытается передать «просительную» интонацию. Этому способствует как речитативно-мелодический слоготоновый стиль, так и повторы отдельных словосочетаний («вся нам прости...» — 3 раза). Это глубокое древнее молитвословие кладется на музыку, которая не чурается «аттрактивных» деталей, например диссонирующих секунд, акцентных септаккордов. Правда, ми минор (с до-бекар и до-диез), оснащенный и натурнально-ладовыми, и классическими кадансовыми оборотами, уравновешивает структуру сочинения.

В целом эти песнопения В. Григоренко, имея явный концертно-ориентированный стиль, — пример современного прочтения текста, в передаче содержания которого наиболее выразительным является темброво-хоровое интонирование, привлекающее внимание слушателя.

В. Мартынов талантливо обрабатывает и сочиняет в известном согласии со своими богословскими и музыковедческими воззрениями. Различая, с одной стороны, «пение», а с другой — «игру» в русской богослужебной системе, композитор стремится, если не к «реставрации», то к воссозданию некоторых старинных приемов. Утверждая мысль о «невозможности существования» древнерусского богослужебного пения в нашем современном мире, Мартынов пытается, однако, создать образцы, близкие к нему. «Музыка как игра есть способ существования человека играющего, а богослужебное пение как молитва есть способ существования человека молящегося»[3].

Малые жанровые формы Мартынова объединены в шестнадцать песнопений всенощной и литургии и они образуют некое подобие цикла, в котором просматриваются определенные стилистические признаки. Композитор избрал те песнопения, в которых концентрируется молитвенное созерцание, прошение, хваление. Религиозно-эстетические образы, запечатленные в звуках — «Ныне отпущаеши», «Свете тихий», «Хвалите», «Богородице Дево», — из всенощного бдения; «Херувимская», «Милость мира», «Тебе поем», «Достойно

есть» — из Литургии, — отличает сдержанность выражения, согласованная со строгостью канонических форм. При тщательной разработке деталей, подвижном гармоническом ритме, гибкости мелодии напева — при всем этом звучание песнопений ассоциируется с некоей неподвижностью, пребыванием в одном состоянии. Сведение музыкальных средств к минимуму — характерная стилистическая черта духовно-музыкальных сочинений Мартынова.

С. Булгаков писал о «видении умной красоты мира», об «умном художестве», которые определяют «характер и православного благочестия, и православного богослужения». Эти черты намечены и в духовной музыке Владимира Мартынова — композитора, весьма серьезно осознающего и претворяющего свои задачи в области этого жанра (см. нашу статью: «Заметки о стилистике современных духовно-музыкальных композиций»)[4].

В. В. Рябов, известный своим циклом «Шесть литургических песнопений», находится в сфере концертно-исполнительского интереса. Входящий в этот цикл антифон, озаглавленный «Слава Отцу и Сыну и Святому Духу», является принадлежностью литургии оглашенных (2-й антифон). По Уставу поемый двумя хорами, он решен как однохорное произведение большой формы. Четко следуя тексту «Хвали, душе моя, Господа» (не замечено никаких отклонений) и его строению, автор создает единую технически развитую композицию, в которой не повторность, а вариантность составляет основу становления и развития.

Однако Рябов не отступает от внутреннего ощущения антифонности и реализует последнюю различными музыкальными средствами. Потенциальную пространственность, на наш взгляд, помогает ощутить распределение звуковысотного материала. Блоки текста, относимые к 1- и 2-му ликам, выделяются ясными высотно-ритмическими кадансами, которые сходны и по высоте (здесь — на тоне fis), и по «растянутой» пролонгированной длительности. Этот известный антифонный прием соседствует с контрастной звуковысотностью на грани строф — необычными для церковной стилистики мажоро-минорными сопоставлениями (Си мажор / Ре мажор). Рябову удается имитировать пространственность и внутри хорового блока путем расслоения партий и введения эхо-образного эффекта на распевании слогов. Таким образом, не впадая в то или иное «стилизационное подражание», композитор создает — при верности св. тексту — яркое хоровое сочинение, скорее концертного, нежели клиросного характера.

Представители более молодого поколения чаще ищут «себя» в новом для них жанре — духовно-музыкальные сочинения, — в лучшем случае не порывая с первоосновами, а именитые мастера, наоборот, скорее отвергают себя и погружаются в духовно-музыкальную традицию, извлекая из нее то, что способствует воплощению их творческого «кредо».

Владислав Соколов, широко известный хормейстер старшего поколения, оставил ряд сочинений для клироса. Мастерское владение «оркестром человеческих голосов», идущее от техники Кастальского, Чеснокова и Никольского, — основа музыкального образа в его духовных композициях. «Тебе поем», «Ныне отпущаеши», «Херувимская» — эти три песнопения (опубликованные только в 1993 году), иллюстрируют и владение церковным стилем, и характерную стилистико-музыкальную манеру автора. Соколову свойственно довольно свободное отношение к тексту, а именно повторение как его отдельных слов и словосочетаний, так и целых фрагментов. Это ведет к авторскому формотворчеству и фактурным преобразованиям — явлениям репризности и полифонии тембровых пластов. Конкретизируем это.

Так, «Тебе поем» становится трехчастной формой с чертами разработочного развития; «Ныне отпущаеши» приобретает черты не только повествовательности, но и даже изобразительности. Иконографический характер придает этому песнопению наличие в нем перспективы: на первом плане — Праведный Симеон (соло баса) с Богомладенцем на руках, на втором — «люди Твои» (имитации хора). Замкнутость форме придает здесь репризное повторение начального текста молитвы, что не свойственно обиходу.

«Херувимская» — образец творческого пространственно-временного прочтения краткого молитвословия, звучащего в целом как единое музыкальное восхождение к кульминации — «Яко да царя...». Соколов мастерски разрабатывает фактуру, включая и выключая тембровые пласты; использует полифонические средства, разряжая и сгущая многоголосие; гибко распределяет гармоническую энергию и темпово-ритмический потенциал на всем пространстве произведения. Результат — яркое хоровое произведение, которое в этом «цикле» из трех песнопений звучит как кульминационное. В целом художествен-

ная отточенность композиторского письма делает эти сочинения заметным среди современных духовно-музыкальных произведений.

Наряду с маститыми хоровыми деятелями свой вклад в клиросное творчество вносят и молодые музыканты, приобретающие опыт «сакральности» в храмовом *со*-трудничестве — пении в хоре или регентовании. Опыт композитора *Людмилы Мичевой* — один из позитивных в этой области. Ее хоровой концерт, озаглавленный «Святителю Николаю» (1998), хотелось бы включить в орбиту нашего анализа. Сочиненный для смешанного хора, он может быть исполнен, видимо, как причастен праздничный. Музыкальная форма его сложилась под воздействием структуры текста, но с элементом крещендирующего становления.

С одной стороны, молодой композитор не чужд «церковного стиля», который услышан в «нота-против-ноты»-фактуре, строгом наборе ритмических длительностей, мелодико-ритмической речитации, терцовых и октавных дублировках, а с другой — он освобождает себя от диатонического склада, сочиняя в мелодическом миноре (фа-диез минор), вернее, полном миноре, не игнорирует динамических и тембровых возможностей. Но особого внимания заслуживает гармония, впитавшая и некоторые переменно-функциональные краски, и неординарный аккордовый фонизм. Имеются в виду педальные гармонии, возникающие на выдержанных тонах, аккорды с побочными тонами, звучащие нередко как линеарные вертикали, а также просто септаккорды («побочные»), скрашивающие традиционные трезвучия. Думается, что в целом нетрудный и выразительный, этот концерт может стать репертуарным, тем более что праздничных причастнов, и в частности Святителю Николаю, не так уж, вероятно, и много.

Сошлемся и на другое произведение молодого музыканта — «Шестопсалмие» *Евгения Волкова*, — хормейстера, имеющего композиторский опыт. Это «малое славословие» чаще читается, а не поется; его нет во Всенощной Чайковского, но оно есть — у Рахманинова, нашедшего уникальные средства для воплощения священных слов — «Слава в Вышних Богу и на земли мир, в человецех благоволение...». Е. Волков, добиваясь празднично-возвышенного звучания, использует тембровую палитру смешанного хора без сопровождения. Композитор, делая различные комбинации партий, по-новому и свежо соотносит голоса и объединяет их в торжественно хвалебное пение. Фактурная организация сочетается в «Шестопсалмии» Е. Волкова со

звуковысотной, а точнее — с модальной, нестандартно расцвечивающей гармонию и мелодию песнопения. (К сожалению, иных публикаций этого одаренного автора мы не встречали.)

В последнее время появились публикации (в издательстве «Живоносный источник») и другого молодого автора — *Светланы Потокиной*, чьи сочинения уже нашли дорогу на клирос. Активно обрабатывая древние роспевы и создавая авторские песнопения, композитор пишет в традиционных церковных жанрах. Назовем лишь некоторые произведения, как-то: «Блажен муж» (сокращенного киевского роспева) — корректное диатоническое, мелодико-гармоническое изложение для мужского хора с солистом; Херувимская песнь «Софрониевская» — авторское сочинение для трех голосов по известной модели, решенное в духе развернутой вариантной формы с кульминацией (grandioso) и насыщенное мелодико-полифоническим движением с эффектными унисонами; «Достойно есть» — довольно оригинальное сочинение, в котором развитая авторская мелодия, господствующая на всем музыкальном пространстве, сопровождается («по желанию») сдержанным вторым голосом в условиях «белой» диатоники, неожиданно модулирующей в диезную сферу (четыре диеза); «Светилен», написанный «на вход во храм Пресвятой Богородицы», — торжественная и фанфарная музыка для смешанного хора, вовлекающая технику мелодического, гармонического и полифонического развития в редкий церковный жанр, расцвеченный к тому же красками мажоро-минорного сопоставления и внезапной модуляционности. Техничность, соединенная с «храмовым действом», придает музыкальной стилистике работ Потокиной характер востребованности в условиях современного богослужебного пения.

Прикасаясь к современным духовно-музыкальным сочинениям, мы постоянно ловим себя на мысли и о характере их духовности, и о функциональном предназначении.

Так, в жанре причастного концерта сочинено и хоровое произведение *Д. Дианова* «Душе моя» (на канонический текст), а *Н. Лебедев* музыкально интерпретирует псалом 26 «Господь просвещение мое», давая произведению подзаголовок «концерт для хора». Встает вопрос: где должны исполняться эти пьесы — в храме или вне храма? (Думается, что несмотря на «канонический текст», музыкальное решение требует скорее концертной эстрады, чем клироса.)

Заметим, что композиторы, с одной стороны, «восполняют» репертуар, а с другой — пытаются по-своему представить то, что прочно утвердилось в практике, но поется чаще на устойчивую обиходную мелодию в простой гармонизации. Замечательно звучит, например, тропарь Рождеству Христову *Свиридова* («Рождество Твое, Христе Боже наш...»), где сквозь призму древнего напева услышана радостная и торжественно-ликующая гармония — основа гимнической песни Богочеловеку. Это же можно сказать и о «Богородице» и «Отче наш» *Шнитке*, где композитор, отвлекшись от всего земного (в том числе и своей авторской стилистики), создает простые и глубокие «духовные хоры», внося в них близкое церковному восприятие пространства-времени.

Но встречается и другое. «Господи, воззвах» — эта стихира истолкована *С. Баранниковым* не как изменяемое гласовое песнопение, а как авторское произведение в стилистике строчного пения, — с «исоном» (мужские голоса) и характерными свободными диссонансами (дуэт женских голосов). Однако — это суть красивая концертная миниатюра, утратившая строгость и аскетичность древнего жанра «воззвахов». Не более!

Другой пример — музыка *Ю. Фалика* из цикла «Сакральные песнопения», блестяще исполняемая В. Чернушенко. «Покаянный стих» (то есть молитва св. Иоанна Златоуста перед причащением) — речитированное соло мужского голоса на фоне хорового аккомпанемента — явное искажение, выражаясь научно, «первичной модели». Всегда читаемая, а не поемая, эта таинственная церковная молитва не только свободно трактуется, но и служит лишь поводом для концертного номера (?!). То же относится и к «Святый Боже», преподнесенному в какой-то бодро-танцевальной манере с лихим синкопированным ритмом.

Таким образом, использование св. текстов далеко не всегда оказывается, мягко выражаясь, корректным: они порой оказываются в условиях полного «дискорданса» с музыкальным оформлением... Современная музыкальная ситуация — это проблемная ситуация, когда наряду с высокими образцами, «боговдохновенными» и художественными, сосуществуют пьесы совсем другого жанра и предназначения...

2. Если в области малых форм имеется немало отдельных сочинений на те или иные тексты, то иная картина складывается в области крупных духовно-музыкальных жанров. Понятны причины, по которым «охотников» до этого жанра до последнего времени находилось немного. И хорошо. Не ставя задачи отразить status quo, мы выделим два богослужебных жанра — литургию и всенощную, а другие — лишь бегло затронем.

Можно сослаться, например, на Литургию Иоанна Златоуста *Валерия Кикты*, в которой представлено ярко выраженное авторское начало. Красота и гармония, глубокое проникновение в смысл и открытое чувство — вот та среда, которая притягивает восприятие и «возгревает» эмоции слушателя. Если в музыке Кикты слышна церковность, близкая к творчеству классиков этой литературы, то музыка *Георгия Дмитриева*, стилистически своеобразная, пребывает все же не в храме, а за его пределами. Мелодика, ритмика, гармония, полифония, темброинтонирование — все выразительные средства, даже артикуляция и громкостная динамика, привязаны скорее к земному, нежели небесному, к душевной, а не духовной сфере. Однако мастерство композитора, искреннее чувство и теплота создают атмосферу возвышенного, концертно-духовного «действа».

Остановимся на этих двух произведениях подробнее. Повторим: в настоящее время, в условиях процесса жанровых «смещений», обусловленных эволюционными процессами, проявляются заметные тенденции к *индивидуализации* богослужебной формы, к появлению специфически авторских жанрово-стилистических признаков.

Всенощная *Г. Дмитриева* — один из примеров такого подхода, отличающегося некоей свободой музыкального «волеизъявления», невзирая на канонический текст и традиционную модель того или иного песнопения. Состоящая из семнадцати «номеров», она не содержит *изменяемых* песнопений и кратких молитвословий, входящих в службу, — Вечерню и Утреню; *неизменяемые* песнопения подчиняются в ней чинопоследованию и сохраняют канонический текст (в котором допускаются некоторые повторения, словесные «дублировки»).

Ставил ли автор задачу отразить богословско-символический смысл всенощной — трудно сказать. Однако, думается, что композитор стремился дать свое толкование духовного смысла службы и, соответственно, музыкального образа, ее отражающего. Не стремясь, по-видимому, привлечь обиходное пение или продолжить чей-то опыт, Дмитриев создает своеобразный цикл, в целом явно ориентированный на концертное исполнение силами высоко профессионального хора.

Красивая, богатая мелодическими, гармоническими и полифоническими красками, партитура Всенощного бдения — прежде всего яркое хоровое произведение большого мастера. Исполненное хором Виктора Попова, оно не может оставлять слушателя вполне равнодушным.

«Приидите, поклонимся» (№ 1), звучащее после традиционного и многозначительного «Аминь», начинает Вечерню. Это краткое молитвословие, поемое по Уставу священнослужителями в алтаре, озвучено здесь тембрами смешанного хора. Красота гармонии и мелодии сразу настраивает на художественный, а не на богослужебный модус.

«Благослови, душе моя, Господа» (№ 2), то есть псалом 103, распет музыкально и с душевным подъемом. Повествующий о первозданной красоте тварного мира, он — по возвышенности чувств и богатству выразительных средств — ассоциируется с концертом (Никольский, вспомним, писал «псалмы-концерты»!). Прием соло-хор, идущий от Бортнянского к Рахманинову, способствует созданию образа величественного и благолепного. Однако светское, романсово-вокальное начало не рождает той высокой настроенности, которую производят псалмовые стихи в сочетании, например, с греческим роспевом, который привлекали в «предначинательный псалом» многие. Мелодия и красочно-романтическая гармония говорят скорее о дольнем, нежели горнем — о «премудрости» и «дивных делах»...

«Блажен муж» (№ 3) — этот первый антифон 1-й кафисмы сохраняет традиционную строфическую структуру, то есть стихи + припев «Аллилуиа», как и присущее слову настроение. Автор хорошо слышит традицию — в изменяемости стихов и неизменности припевов псалмового текста. Тем не менее музыкальный образ, далекий от стилизации, звучит вполне современно — с акцентно-метризованным припевом, рельефным и броским, в развитой, играющей тембрами и линиями фактуре.

«Свете тихий» (№ 4) — песнь символическая для всенощной — решена скорее в духе повествовательного жанра. Этому способствует как пространственность, ощутимая в разнотембровых словесных повторах, так и временная континуальность, звучащая в непрерывно восходящих волнах мелодий. (Заметим, что композитор увлекается повторностью текстовых единиц, что простирается и на повторность строк — первые пять из них звучат дважды!). Певучесть, мягкость и пластичность линий не сопоставима, например, с краткостью и смысловой наполненностью попевок в «Свете» (киевского роспева) в переложении Кастальского.

«Ныне отпущаеши» (№ 5), молитва праведного Симеона Богоприимца, написана в довольно свободной тексто-музыкальной форме; все стихи не только воспроизводятся, но и неоднократно повторяются с эффектом эха, отзвуков в пространстве звучания. Более того, Дмитриев вводит абсолютно нетрадиционную репризность, повторяя первые три строки и придавая им кодовое звучание. Жанровая форма получилась вполне светская, хотя строки не стерты и, более того, музыкально обыграны. Полифонно-гармонический стиль с элементами расслоения текста, с подчеркнутой тембризацией усугубляет это впечатление.

«Богородице Дево, радуйся» (№ 6) — сочинение, в котором текст с многочисленными повторами разделен на три части, «прослоенных» рефренным возгласом «Радуйся!»; и что самое удивительное, — средняя часть есть четырехголосное фугато (басы-тенора-альты-сопрано!). Словом, здесь вряд ли что осталась от простоты традиционного песнопения, и канонические слова оказались поводом для создания эффектного концертного номера, сделанного с профессиональным размахом.

Утреня начинается с *Шестопсалмия* (№ 7): трижды призывно и возвышенно звучат св. стихи: «Слава в вышних Богу, и на земли мир, в человецех блоговоление». Красота и «лепота» звучания не оставляют сомнения в эстетизме авторского замысла, мастерстве хоровой партитуры.

«Хвалите имя Господне» (№ 8) — светлый и радостно-ликующий полиелей, состоящий, как и положено, из четырех строф с припевом Аллилуиа. Это центральное для утрени песнопение звучит торжественно и напоенно-эмоционально: композитор всегда находит выразительную, ритмизованную, темброво расцвеченную попевку — как символ «хвалитности».

«Благословен еси Господи» — это, по Уставу, тропари воскресные (поемые на глас 5), поданные Дмитриевым не в тропарном жанре, а как нарративно-повествовательная форма с припевом, чему способствует текст (четыре стиха и четыре припева), заключенный традиционными «слава» и «ныне» с троекратной аллилуией. Присущая композитору манера расслоения и повторения слов текста оборачивается здесь, как и в других номерах, мелодико-полифоническим развитием, направленным к кульминации — славословию. Принцип становления, а не традицион-

ной повторности, принцип динамического осмысления текста, а не его статической передачи, принцип «рефренности», а не уставной «припевности», — вот что слышится в этой развернутой жанровой форме.

«Воскресение Христово видевше» (№ 10) — эта воскресная песнь по Евангелии, поемая обычно на глас 6, написана в своеобразной манере, даже отдаленно не ориентированной на то, что веками поет народ. Канонический текст, музыкально разделенный в соответствии с колонами, услышан в трехчастной форме с репризой и относительно контрастирующей серединой. Показательны восходяще-нисходящие мелодические линии, символизирующие, видимо, определенную духовную идею — в виде своеобразных риторических фигур.

«Величай, душе моя, Господа» (№ 11) — песнь Пресвятой Богородицы, имеющая запевно-припевную форму, звучит обычно в недрах Канона, перед 9 песнью. Простая и проникновенно-задушевная в обиходном пении, эта Песнь лишена здесь подобных настроений и представляет собой довольно нейтральное, четко соблюдаемое строфическое вокализирование с текстом (стихи + припев). А жаль! Художественный потенциал автора, думается, не нашел здесь адекватного отражения в высоком жанровом образе песнопения...

«Преблагословенна еси, Бородице Дево» (№ 12) — это богородичен, поемый на глас 2 перед Славословием великим. Композитор воспринял данный повествовательно-молитвенный текст в лирических тонах и создал светлый музыкальный образ Всепетой.

«Великое славословие» (№ 13) — неожиданно картинно и звукоподражательно, хотя и красиво, и радостно, и величаво. Соблюдая текст молитвы во всей его полноте, композитор строит некий картинно-монтажный ряд в соотвествии с молениями и «трисвятым» в конце. Однако такое решение ни в коей мере не согласуется с древним толкованием: известные знаменное и киевское Славословия, наоборот, отличаются сосредоточенностью, самоуглубленностью и большим личностным вчувствованием — при музыкальной концентрированности, минимальности высотно-ритмических средств. Однако Дмитриеву, видимо, слышался кульминационный номер, завершающий цикл всенощной.

«Взбранной Воеводе» (№ 14) — песнь Богородице завершает цикл светлым торжественным и благостно-величающим звучанием.

Во Всенощном бдении Дмитриева (ред. 1997), надо сказать, своеобразное воплощение находят пространственно-временные идеи.

Они проникают в песнопения разных жанров, например: «Приидите поклонимся», «Благослови, душе моя», «Свете тихий», «Ныне отпущаеши», «Богородице Дево, радуйся», «Шестопсалмие», «Хвалите», «Славословие великое» и др. Композитор привлекает и те формы пространственности, которые были известны (на Западе и в России), и те, которые характерны для его индивидуального метода, включая инструментальные эффекты. При этом четырехмерность, определяющая взаимодействие горизонтальной, вертикальной, глубинной и временной координат, — стилистическая примета не только этого сочинения Дмитриева.

По отношению к традиционно-обиходному ощущению, композитор, вольно или невольно, *переорганизует* музыкальное пространство. Поясним это на примерах. Всегда стройная, вертикально-аккордовая «Богородице» (см. напев Синодального хора А. Касторского, Д. Аллеманова, А. Архангельского, Н. Черепнина), приобретает в изложении Дмитриева, наряду с слоготоновой одновременностью, черты расслоения — повторяющиеся переклички на «Радуйся», — как и фугатного развития на «Благословенна Ты в женах...» и «Яко Спаса родила еси...». Это нетипично для жанровой формы, получившей стимул и к временной пролонгации. Те же приемы слышны в Шестопсалмии: введен повторяющийся «припев» — «Слава», прославивающий строки молитвословия и образующий перезвоны и гудящие колокольные педали (отчасти это идет от Рахманинова).

Кроме того, музыкальная пространственность во Всенощной обладает чертами *неоднородности*, то есть составляющие его части мало похожи друг на друга и, как правило, индивидуализированы. Это относится, что весьма примечательно, к вертикальному «срезу»: составляющие хоровую партитуру части получают ту или иную функцию, а вернее — музыкальный облик. Это можно ощутить благодаря тембру, ритму и высотности, действующих либо совместно, либо избирательно. (Обиходу свойственна, наоборот, *однородность* и *неиндивидуализированность*.) Прием «стратификации», расслоения музыкального пространства (словесный текст — участник этого процесса) имеет разные формы проявления, например: имитация строк текста или гармонических «блоков» (яркие примеры — начало, «Приидите, поклонимся», и конец цикла — «Великое славословие»); педализация и пролонгация звука или созвучия — с фоновой целью или «аугментации» слов текста («Благослови,

душе», «Блажен муж», «Шестопсалмие», «Хвалите», «Благословен еси Господи», etc.); пространственно-временной «кластер», типа звуковой «лестницы» (оркестровый прием), сочетающий имитационность и дление тонов (яркий образец — «Взбранной Воеводе», где возникает уникальный хронотоп на молитвенные слова «от всяких нас бед свободи» во всех партиях — эффект нисхождения благодати сверху...)

Итак, Всенощная Г. Дмитриева, хотя она и сочинена на канонические тексты, все же не наследует традиционной жанровой образности. В ней превалирует стиль автора, преображающийся в стиль произведения, и такого рода подход не является исключением в современной музыке на богослужебные тексты. Выразительно исполненный хором Академии (В. Попов) и записанный на пленку, этот цикл — при соблюдении канонического текста и последования, но с пропуском изменяемых песнопений и кратких молитвословий, — не является все же богослужебно-каноническим. Он демонстрирует богатый внутренним содержанием и формой «ансамбль» пьес для концертного исполнения, что может и сподвинуть слушателя на посещение храма, и побудить желание приобщиться к духовной культуре, отстраниться от суетности и сиюминутных «попечений».

3. В настоящее время активно развивается тенденция, обозначившаяся в дореволюционное время, — создание духовно-музыкальных произведений, особенно крупной формы, на основе индивидуального жанротворчества. Авторский подход, воплощенный в *стиле произведения*, ярко преломлен в Литургии *Валерия Кикты*. Написанная в соответствии с православным чинопоследованием (на украинском языке) для смешанного хора, она содержит тридцать один номер, среди которых и малые, и большие формы песнопений. Такое количество — результат включения разного рода ектений (великой, малой, просительной, сугубой), кратких молитвословий («Со духом Твоим», «И духови твоему», «И всех и вся», «Слава...») и «раздробления» крупных форм — например «Милости мира» (в соответствии с частями Канона).

Музыка Литургии — глубокомысленное и прочувствованное отражение содержания и смысла ее. Размышляя о Божественной Литургии, Гоголь писал: «...всякому, со вниманием следующему за Литургиею, повторяя всякое слово, глубокое внутреннее значение ее раскрываться будет само собою»: «Божественная Литургия есть вечное повторение

великого подвига любви, для нас свершившегося. Скорбя от неустроений своих, человечество отовсюду, со всех концов мира взывало к Творцу своему...»[5]. В наше скорбное и неустроенное время Валерий Кикта сумел, «трезвясь телом и духом», создать светлое и одухотворенное произведение, сумел связать слово и звуки в уникальном духовно-музыкальном образе. Красота и чистота, доброта и любовь в сочетании с высоким мастерством — вот то впечатление, которое оставляет эта удивительная музыка наших дней.

Стиль Литургии — органическое слияние традиционности, заложенной в «памяти жанра», с инновационностью, охватывающей мелодию, гармонию, полифонические и фактурно-хоровые приемы. Особый звуковой мир создает «оркестр человеческих голосов» — темброинтонирование, создаваемое детским и мужским хорами. (Блестящее исполнение Академического хора п/у Виктора Попова, думается, сполна реализует композиторский замысел.)

Каждое песнопение Литургии — своя поэтическая лексика и свой поэтический синтаксис. Но в целом стилистика цикла — это сплоченное взаимодействие всех параметров звука, и особенно высотности и ритма, издревле наиболее существенных для богослужебного пения. (Однако тонкая нюансировка в динамике и способах звукоизвлечения не есть признак отдаленного прошлого!) Избегая соблазна подробного описания, мы попытаемся выявить лишь некоторые общие принципы композиции.

Тональная система сочинения не воспроизводит черт древнего певческого искусства — ни прямо, ни косвенно (кроме одного номера — на напев Киево-Печерской Лавры). Являясь современной «неотональностью» с яркой и выразительной ладо-функциональной системой, сопоставлениями строев и «местными» аккордовыми взаимосвязями (например: Ре мажор — Си мажор), эта звуковысотная организация имеет корни в гармонизациях киевского роспева и традициях южнорусской православной церкви. Исторически известный музыкальный факт — влияние западно-европейской культуры на богослужебное пение, и в частности, его многоголосие (со времени партесного пения, а затем и Бортнянского). Но музыкальное мышление Кикты, представленное как в своеобразно-индивидуализированных песнопениях, так и в лейтгармонических взаимодействиях, гораздо шире национальной ориентации и является обобщением опыта Нового на-

правления, особенно Московской школы (скорее, опыта Гречанинова и Чеснокова, чем Смоленского или Никольского).

Вся *гармония* Кикты поет, являясь в одно и то же время последованием терцовых аккордов и движением мелодических токов, одухотворяющих музыкальную ткань дыханием изящных и певучих линий. Красота и сдержанность, одухотворенность и естественность — определяют гармонический образ, строгий и богатый, этого произведения. И музыкальный язык, индивидуальный и яркий, значим как в целом, так и в своих элементах.

Жанровая форма, объединяющая весь комплекс средств, воспринимается как стилистически своеобразная, иногда выходящая за рамки обиходной привычности. *Ектении*, традиционно краткие и речитативно-мелодизированные, приобретают здесь признаки не только относительно самостоятельных и красивых песнопений, но и вступают во взаимодействие на расстоянии. Ре мажор, воплощенный в «поющей» гармонии, экспонированный и богато «распетый» в Великой ектении, становится «красной нитью» литургического последования: он возрождается в малой ектении, в «Ектении благальна», «Друга мала ектения», а также других моментах — «Свят, свят, свят...», «Тебе поем», «Видехом свет истинный». Восприятие ектении как молитвенного и благоговейного прошения народа, позволяет композитору перейти от простых и однородных фраз обиходного напева к целостной композиции. Так, драматургическая линия развития имеется в Сугубой ектении (X): восходящая волна прошений охватывает все выразительные средства и объединяет их темброво-динамической сонорностью.

Жанровая стилистика произведения во многом зависит от внутреннего «наполнения» звучащего пространства-времени песнопения, например: «Во царствии Твоем» — антифон, достигнутый партитурным сопоставлением мужских и женских партий с последующим их объединением; Трисвятое — трехстрофная гомофонно-гармоническая композиция романсового типа (ля минор); Аллилуиа, написанная на роспев Киево-Печерской Лавры, — развернутая мелодико-гармоническая композиция (вместо краткого молитвословия!), светлый До мажор которой и «маэстозность» исполнительского тона придают песнопению гимнический характер.

Композиторы немало потрудились над музыкальным образом «Верую», и особенно примечательны решения Кастальского и Гречанинова, создавших нарративно-повествовательные гимны с неординарным хоровым решением. По этому пути идет и Кикта: жанровая стилистика его «Вирую в единого Бога Отця» — развернутая пространственно-временная композиция, в которой на волне неослабевающего напряжения звучит неизменяемое (на одном тоне) соло «головщика» на фоне гармонически изменяющегося хорового пласта. Найдено великолепное музыкальное решение Credo, в котором энергия и сила убеждения единовременно охватывает и «и всех и вся»! (Как подходят к этой музыке слова великого писателя: «Твердым, мужественным пеньем, водружая в сердце всякое слово исповедания, поют певцы: твердо повторяет каждый вслед за ними слова Символа»[6].

«Милость мира», как и «Верую», своеобразна в жанрово-композиционном отношении: канонический диалог иерея и клира (возгласы и ответы на них) перерастает в «последование», в котором каждая часть, каждое слово обретает образно-символическое воплощение. Музыка создает то состояние доброты, тот «мир в сердцах», к которому призывает св. текст (елей и милость в греческом языке тождественны!). Даже такая деталь, как сосредоточенное повторение Ре мажорного трезвучия в сопоставлении с Си мажоро-минорным (на первые слова текста), звучит многозначительно в преддверии «Достойно и праведно есть...» — воспевания, благословения, хваления, благодарения Господа, — озвученного «пресветлым» и возвышенным си мажором, подготовленным музыкальной идеей от начала Литургии.

Евхаристический канон воспринимается в известной мере как малый цикл в недрах большого цикла, и это вполне соответствует его литургическому предназначению. Состоящий из ряда возгласов и «реплик» хора, канон услышан Киктой не в отдельных фрагментах, а в целостном последовании из трех объединенных частей. «Милость мира», «И со духом Твоим», «Имамы ко Господу» — тонально и фактурно связанны (Ре мажор), образуя музыкальное «преуготовление» к последующему «Достойно...» — славословию и благодарению Святой Троице Единосущной и нераздельней» (тональность Си мажор торжественно возвышается над Ре мажором) — одна часть (XVI).

«Свят, свят, свят Господь Саваоф» — центральная часть (XVII), развитая и достаточно самостоятельная — образно и музыкально (но тонально связанная с господствующей в цикле тоникой — Ре мажор). Это победная Серафимская песнь, звучащая в незримых небесах и

антифонно отзывающаяся в сердцах («С сими и мы... вопием и глаголем...». Композитор создает красочную музыкальную картину, в которой полифонно-гармонически сопоставлены победно звенящие ритмизованные терции и строгие хорально-гимнические отклики.

Завершающе звучит песнопение «Тебе поем, Тебе благословим, Тебе благодарим, Господи, и молим Ти ся, Боже наш!» — кульминационный момент («И наступает верховнейшая минута всей Литургии: пресуществление» — Гоголь). Для композитора всегда нелегкой оказывается задача услышать эту «минуту» в соответствии с ее тайным символическим смыслом. Светящийся, молитвенно-напряженный ре мажор, «моры» мелодико-гармонического ритма, сокрытые токи голосов, соборно-стройная фактура — все скромные, но точно избранные средства передают евхаристическую идею Литургии. Заметим, что и музыкальные средства оказываются лейт-интонационными для цикла Кикты!

«Церковный звон подъемлется с колокольней возвестить всем о великой минуте, чтобы человек, где бы он в это время ни находился — в пути ли, в дороге, обрабатывает ли землю полей своих, сидит ли в дому своем, или занят другим делом, или томится на одре болезни ... — словом, где бы он ни был, чтобы он мог отовсюду вознести моленье и от себя в эту страшную минуту. Все повергаются ниц в виду Тела и Крови Господней, взывая ко Господу словами разбойника: "Помяни мя, Господи, во царствии Твоем!"» [7].

Молитва «Достойно есть яко во истину блажити Тя Богородицу...» встраивается в последование, и вслед за Каноном воспринимается здесь как его музыкальное продолжение (это встречалось и ранее — у классиков начала века). Кикта из довольно краткого обиходного молитвословия, не меняя текста, строит хвалебно-величальную песнь. (Жанр обычного «достойника» становится по «весомости» как бы в один ряд с праздничными «задостойниками» и другими богородичными — «О Тебе радуется...» (на литургии Василия Великого) или «Не рыдай Мене, Мати...» (в Великую Субботу). Вневременный характер «Достойно е» приобретает благодаря концентрации средств выразительности, общих для всей христианской музыки. Полифония, мелодико-гармонический хроматизм, тональная подвижность (c-moll/b-moll/F-dur/d-moll/A-dur/fis-moll) — все создает некий ассоциативно-барочный ряд, несколько отстраненный (хотя и взаимосвязаный) от контекста этой Литургии.

Все вышесказанное не исчерпывает жанрового своеобразия номеров в этой Литургии. «Отче наш», имитирующий тихий шепот («пошенки») молящегося, перемежающийся с громкими восклицаниями (doloroso, espressivo); «Видехом свет истинный», представленный как разноголосый хор, трижды имитационно повторяющий святые слова ко Нераздельной Троице; «Буди имя Господне», воспроизводящее светлый хоровой перезвон, переходящий в торжественную Славу и ликующее Многолетие, — все говорит о своеобразии авторской интерпретации. Таким образом, Кикта сумел создать волнующие и западающие в душу словесно-музыкальные образы в рамках традиционного чинопоследования.

«Велико и неисчислимо может быть влияние Божественной Литургии, если бы человек слушал ее с тем, чтобы вносить в жизнь слышанное», — писал Гоголь [8]. (Не исключено, что все слушавшие талантливое произведение Валерия Кикты становятся «кротче, милее в обхождении с людьми, дружелюбнее, тише во всех поступках»...)

Итак, совершив некий обзор современных духовно-музыкальных *сочинений*, попытаемся сделать некоторые предварительные выводы.

- Сочинения — тот жанр, который композиторы, возможно, предпочитают переложениям: особенности историко-культурного плана настраивают скорее на самовыражение, чем возрождение традиций духовного наследства и музыкальную интерпретацию их.
- Сочинения, полагаемые на литургические тексты, по своим музыкально-композиционным качествам, по-видимому, в чем-то уступают работам начала века, хотя образцов, достойных своего времени, не так уж и мало.
- Сочинения композиторов разных возрастных уровней оказались нерядоположенными: старшие — ближе к «памяти жанра», чем младшие, и сочинения первых — результат преломленного и отраженного более раннего опыта, а сочинения вторых — при наличии талантливых решений — иногда оборачиваются закономерным следствием всеобщего «провала памяти», когда что-то начинается сызнова и меняются точки отсчета.

В итоге нельзя не признать тех достижений, которые явились и в виде поиска новых жанровых форм, и нахождения новых выразительных средств, проистекающих из современного мироощущения.

Эта страница современного духовно-музыкального творчества оказывается открытой, открытой в будущее, которое сгладит последствия трудного для него исторического времени...

Примечания

[1] *Русская* духовная музыка в документах и материалах. Т. 1. М., 1998. С. 159.
[2] *Гарднер И.* Богослужебное пение русской православной церкви. Сергиев-Посад, 1998. С. 59.
[3] *Мартынов В.* Пение, игра и молитва в русской богослужебной системе. М., 1997. С. 199.
[4] См.: *Музыкальная Академия*. 1993. № 4.
[5] *Гоголь Н. В.* Размышления о Божественной Литургии //Духовная проза. М., 1992. С. 324.
[6] Там же. С. 364.
[6] Там же. С. 369.
[6] Там же. С. 388.

Глава четвертая

Современный русский композитор церковного пения

Канон и стиль в индивидуальном творчестве. — Композитор, дирижер, музыковед, С. З. Трубачев — автор многих переложений и сочинений в различных жанрах богослужебного пения. — Продолжатель традиций Московской школы и современный музыкант со своими философско-богословскими и эстетико-музыкальными установками. — Проблема гармонизации напевов: выбор, приемы, художественный образ. — Музыкальный язык авторских работ: звуковысотные и ритмические параметры, тембризация и формотворчество.

Понятие церковного стиля, введенное в конце прошлого века (см. статьи Н. Компанейского в «Русской музыкальной газете» — 1901, №№ 37-39), не исключает, а предполагает авторские композиторские подходы. Наследуя богатейший опыт классиков — особенно композиторов Нового направления, — современные музыканты, каждый по своему, рассматривают диалектическую пару — *«канон и стиль»*. Одни считают, что церковный композитор должен как бы самоустраниться и быть песнетворцем a la древний роспевщик; другие, не снимая с себя ответственности за соблюдение канонических установлений, допускают «авторское» прочтение св. текстов в музыкальных формах.

Если в древнерусской литературе индивидуальность стала постепенно возрастать — «В литературу входит авторское начало, личная точка зрения автора...происходит индивидуализация стиля и многое другое»[1], — то и музыка, теснейше связанная с поэтическим текстом, не могла, видимо, не отражать этих тенденций. Авторская манера, авторское «я», «самовыявление», «самосознание» — все это, как и варьирование метода, переосмысление жанровых особенностей, с XVI века стало заметно проявляться в литературных произведениях. Может ли музыка развиваться вдали от стиля времени? XIX век, и особенно начало XX века наглядно показали, какова роль композитора в богослужебном пении.

В наше время трудно ожидать *де*-индивидуализации авторского сознания, стирания авторского «я» — в условиях небывалой активи-

зации техник и подходов, интерпретаций и «волеизъявлений». Канон и стиль могут находиться, на наш взгляд, в определенном равновесии и давать результат, не вызывающий сомнения в духовности произведений. Способно ли наше время порождать и множить «церковных композиторов» — широко образованных, высоко одаренных и, наконец, «богомыслящих», — вот вопрос, на который сразу ответить невозможно. Положительного ответа, разумеется, трудно ожидать, хотя и с отрицательным спешить не стоит.

Соборное начало — каждый по мере своих творческих сил и возможностей, — возобладало, по-видимому, над единичным, отдельным, индивидуальным. Однако примеры творческого служения талантливых людей — не исключение...

С. З. Трубачеву (1919—1995) принадлежит, на наш взгляд, особое место в контексте нашего времени. Духовная атмосфера семьи (зять П. А. Флоренского), музыкальная «воцерковленность», широкая образованность (композитор – музыковед – дирижер) — все это способствовало развитию таланта и практической деятельности музыканта. И хотя Трубачев является автором многих светских опусов, особо значим он именно в жанре духовно-музыкальных композиций, активно разработанных им в последние десятилетия (80-е и 90-е годы). Попытаемся затронуть различные аспекты этого творчества.

Музыкальное мышление композитора не есть обособленная сфера творчества; тесно связанное с интеллектуальным — философским, эстетическим и богословским, — оно несет заряд специфической художественной энергии. «Образы музыки, самодостаточные как звуковой феномен, воздействуют на воображение, порождая ряды ассоциаций от соприкосновения с отложениями родственных напластований — жизненных, эстетических, общекультурных. Интонационный ряд пересекается рядами накладывающихся ассоциативных представлений — возникает сложный синтетический образ, всегда индивидуальный, творчески восполняющий данное слуху в музыкально-эстетическом переживании»[2].

Принимая участие (как член семьи) в подготовке к изданию трудов П. А. Флоренского, С. З. Трубачев погрузился в исследование многих проблем, затрагиваемых ученым, — и особенно философско-музыкальных[3]. Интерпретация категорий (например «символа», «ритма», «пространства-времени», «вечности», «красоты», «света-цвета» и многих других); раскрытие значения духовных текстов и процесса богослужения; наконец, толкование церковной музыки (например ритма церковного круга, песнопений панихиды и др.), как и классических произведений великих музыкантов, — это еще не вся проблематика, которой касается музыкальный писатель и композитор, труды которого еще ждут публикации в собранном виде.

Духовно-музыкальные произведения С. Трубачева, практически тесно связанные с Троице-Сергиевой Лаврой и хором МДА, не могут не нести отпечатка как его личности, так и условий, в которых он трудился в 80—90-е годы. Духовная культура отечества — это и тихое, скромное творчество талантливого музыканта и мыслителя, человека, по достоинству не оцененного при жизни...

Попытаемся наметить основные вехи в исследовании церковных композиций С. З. Трубачева.

«...Жизни мало...», — писал Чайковский, озадаченный обилием жанров и канонических установлений, когда он намеревался во всем разобраться, дабы написать свою всенощную. С. З. Трубачеву жизнь подарила пятнадцать лет — и их оказалось достаточно, — чтобы практически, теоретически и художественно освоить церковную музыку и оставить образцы песнопений, поражающих глубиной мирочувствия и отточенностью музыкальных средств. Композитор овладел множеством жанровых форм, входящих в церковный круг, и они могут быть обобщены через две крупные категории — *переложение* и *сочинение*, жанровые «классы», издавна утвердившиеся в православной духовной музыке. В музыкальном каталоге С. Трубачева и «переложения» как гармонизации подлинных древних напевов, и «авторские сочинения» (термин композитора) как выражение «звукосозерцания» композитора представлены одинаково широко и художественно полноценно. Надо сказать, что при различии интонационных истоков — обработка и сочинение — не чувствуется резкого и принципиального разграничения между этими жанровыми группами. В этом — «загадка» композиторского подхода и манеры музыкального письма. Кроме того, С. Трубачеву принадлежат оригинальные «свободные» сочинения на сакральные тексты. Сам композитор обозначил их как «концертные произведения» (при жизни было исполнено — 6 произведений, 1989—1994).

При первом обозрении каталога духовной музыки, составленного автором, создается впечатление, что в нем преобладают малые формы, особенно те, которые дополняют и расширяют «репертуар» богослужебного пения. Среди тропарей, кондаков, ирмосов, антифонов, величаний и стихир акцентно представлены «светильны» и «причастны». Светильны — песнопения, поемые на Утрене после канона и содержащие «моление о просвещении свыше», — традиционно являют собой как гласовое, так и негласовое пение. Ранее они не привлекали особого композиторского внимания. Мы не обнаружили светильнов в каталогах творчества Гречанинова, Ипполитова-Иванова, Вик. Калинникова, Кастальского, прот. М. Лисицына, Чеснокова и др.

Причастны — песнопения, исполняемые в конце литургии на определенные стихи псалмов (с припевом аллилуиа), также почти «вышли из моды» (?) Клирос, упростивший их до краткого «читка» речитативного склада, видимо, подтолкнул композитора на воссоздание древнего жанра. Трубачев сумел в современных условиях возвысить этот жанр, создав группу причастных (по Обиходу), о чем мы уже писали выше.

Особое место в духовно-музыкальном творчестве композитора занимают песнопения, относящиеся к Службе Преподобному Сергию Радонежскому, превосходно озвученные хором Троице-Сергиевой Лавры под рук. архимандрита Матфея, — хором, имеющим свой, только ему присущий стиль в исполнении и интерпретации музыкальных текстов.

Кроме того, нельзя не отметить и создания особых циклических богослужебных «последований», например: «Песнопения из службы Крещению Руси», включающих гласовое пение разных роспевов и объединяющих в смысловой «ансамбль» подчиненные ему «номера» — тропарь, кондак, величание, светилен и стихиры.

Жанровое разнообразие, отраженное в стилистике жанровых форм, — результат умения Трубачева сочетать в «единораздельной цельности» (Лосев) духовную и музыкальную стороны, смысл и средства. Анализируя песнопения панихиды в русской музыке, композитор и теоретик формулировал: «Исцеляющая сила песнопений — в воздействии слова и напева, сливающихся в нерасторжимом единстве: *мысль заключена в слове, слово — в напеве;* напев раскрывает значение слова, заключенную в нем мысль, идею. Содержание и форма в песнопении неотделимы. И воспринимая напев, мы воспринимаем слова, рождающие напев»[4] (разрядка наша — *Н. Г.*). В творчестве композитора слово и дело не расходились...

Малые формы в каталоге Трубачева имеют ясно выраженную тенденцию к объединению, обусловленному их принадлежностью к определенным богослужебным группам песнопений. Сплоченные общим духовным содержанием, общим эмоциональным настроением и характером музыкально-выразительных средств, они образуют своеобразные *жанровые циклы*. Песнопения Великого поста, отличающиеся скорбным и покаянным звучанием; песнопения Святой Пасхи, напоенные радостным и ликующим чувством; песнопения Пятидесятницы, отражающие светлое и одухотворенное состояние, — эти супергруппы переложений и сочинений соподчиняют единичные жанровые формы со свойственной им стилистикой. И в этом восприятии музыки богослужения С. Трубачев-музыкант близок Флоренскому-философу, изучению наследия которого он посвятил немало трудов:

«В размышлениях отца Павла о сущности церковных песнопений молитвенное постижение духовной реальности соединяется с восприятием ее красоты и приводит к богословскому раскрытию религиозной символики песнопений... Среди множества дивных по своей внутренней силе песнопений Церкви песнопения Святой Четыредесятницы и Святой Пятидесятницы таинственно овеяны духовной красотою... Как будто бесконечная глубина совершающихся Страстей Господних и Воскресения сама блистает таинственным светом на этом круге церковных служб»[5].

(Замечая такого рода музыкальную картину, охватывающую, по сути, большинство духовно-музыкальных произведений, важно исследовать самою *жанровую иерархию,* а именно взаимосвязь «крупного плана» и «малого плана», выявить составной характер службы — единичное и общее, отдельные ее «номера» и совокупную целостность.)

Творчество С. Трубачева демонстрирует не только проникновение в смысловые и структурные стороны духовной музыки, но и дает возможность услышать индивидуальный авторский подход, развивающийся в глубине канонического. Такого разнообразия и владения жанровыми формами, такого проникновения в строение и строй службы — всего этого нет, без преувеличения можно сказать, ни у одного современного композитора, так или иначе подвизающегося в работе над уставными песнопениями. С. Трубачев, несомненно, знает то, что Чайковский емко охарактеризовал — «где, что, как и когда».

«Творить хорошую церковную музыку могут только таланты и то — при наличности способности проникаться духом богослужебных текстов и особым колоритом самих церковных служб. Будем ждать... Хотелось бы в заключение посоветовать, чтобы маленькие музыканты не брались за это дело, да все равно — не послушают!», — писал Кастальский [6].

С. З. Трубачев — большой музыкант, глубоко проникающий и в тексты, и в службы; и при «строгом отношении композитора к себе и к своей задаче» (Кастальский) появились выразительные, национально колоритные произведения, которые ждут своей полной публикации и внедрения в хоровую практику. Этот композитор ощущал «стиль церковный» изнутри, а не извне, и стилистика его произведений не только хорошо узнаваема, но и может быть описана в соответствующих эстетико-музыковедческих терминах.

Прежде всего, С. Трубачев не ставит задачи быть непременно оригинальным и творить «новейшую музыку». Его духовно-музыкальные композиции суть, на наш взгляд, продолжение традиций, заложенных Московской школой. Однако музыка Трубачева не есть «стилистическое подражание», хотя она, несомненно, связана с тем, что делали Смоленский, Кастальский, Гречанинов, Ипполитов-Иванов, Вик. Калинников, Шведов, Чесноков и др. Композитор творчески продолжает и развивает музыкальные и эстетические идеи своих выдающихся предшественников в новых исторических условиях и в соответствии со своим художественным credo.

Говоря о стиле духовно-музыкальных произведений, сам С. Трубачев акцентирует идею слияния церковной поэзии и церковной музыки: «Богословие церковных песнопений — их истинная сущность, форма же их — это конкретное выражение, в котором раскрывается богословие» [7]. Обращаясь к анализу конкретных музыкальных образцов, в частности музыки русской панихиды, композитор подчеркивает такую слитность слова и напева, которая достигает «предельной обобщенности *символа*». «Общность закономерностей мелодического движения оправдана глубокой смысловой связью основных песнопений и символикой церковного роспева, — пишет композитор. — Волны вечности бьют в земной берег и возвращаются к своему источнику. Ритм космической жизни, небесных энергий властно вторгается в сферу богослужебного действа» [8].

«Почвенность» музыкального стиля С. Трубачева — в наследовании и развитии одной из центральных эстетических установок композиторов Нового направления. В статье А. Гречанинова «Несколько слов о "духе" церковных песнопений» (1900 г.) значится: «Для русского церковного пения, чтобы оно стало истинно русским, нужно вернуться к древнему славянскому песнопению, понять, полюбить и радоваться ему как своему близкому, родному...» [9].

«Дух» церковных песнопений Трубачева — в их музыкальной народно-песенной интонационности, в их опоре на древние слои обиходного пения. Знаменный, греческий, киевский, валаамский, соловецкий роспевы, а также напевы Троице-Сергиевой Лавры и др. монастырей — неиссякаемый источник его многочисленных переложений. Это ясно осознает композитор: «Древние обиходные церковные напевы — и прежде всего Знаменный роспев — сохраняют непреходящее значение основы музыкального творчества и в произведениях, созданных для Церкви, и во внецерковном музыкальном искусстве...» [10]. И важно: «Возрождение древних роспевов в русском церковном пении не отрывалось от традиции многоголосия, но сама культура многоголосия изменялась, обогащаясь проникновением народного подголосочного склада» [11].

Стоит обратить внимание на мысль С. Трубачева об исторической взаимосвязи древних мелодий с многоголосием, которое, благодаря своеобразной национальной полифонии, не убивало их красоты, а, наоборот, способствовало обогащению их «словесно-музыкального образа». (На фоне других современных высказываний — типа нивелирующих или отрицающих гармоническое пение, — эта теоретическая позиция представляется актуальной.) Таковы обработки, переложения, гармонизации церковных мелодий, осуществленные Трубачевым с позиций его эстетико-музыкального мировидения.

Попутно заметим, что идея «свободного разветвления мыслей», характерная для русской народной полифонии, близка высказываниям Флоренского, который в работе «У водоразделов мысли» отмечал: «В философии здесь автору хочется сказать то самое, что поет в песне душа русского народа» [12].

Гармонизация напевов — это, как уже говорилось, существенная проблема художественного стиля С. Трубачева, усугубленная накопленным историческим опытом и задачами «текущего момента». Музыкант, формируя и развивая свой собственный подход, держит в

памяти опыт великих «песнетворцев». Ссылаясь на методы многих гармонизаторов Обихода, Октоиха, Ирмология, Праздников и Триоди, и особенно Чайковского, Римского-Корсакова, Смоленкого, Кастальского, Рахманинова, Гречанинова, П. Чеснокова, Никольского, Трубачев обращает внимание на творческие поиски ими «нового стиля церковной музыки» (противоположного манере, усвоенной в Придворном обиходе) — а именно «распевно-подголосочного». «Традиционные гармонические обороты, основанные на простейших функциональных отношениях, свойственных протестантскому хоралу, вытесняются стилем гармонизации, основанном на ладовом своеобразии русских церковных роспевов»[13].

В духовной музыке Трубачева при традиционности самого жанра, то есть гармонизаций и обработок, нетрадиционным оказывается обращение к материалу, ранее почти не привлекаемому для профессионально-композиторского прочтения. «Гармоническое пение» как многоголосная интерпретация «мелодического пения» сохраняет его дух в звучании хоровой партитуры. Валаамские — «Свете тихий», «Блажен муж», «На реках Вавилонских», «Богородице Дево», и др.; соловецкие — «Высшую небес», Богородичные ирмосы, величания, отпевание; троицкие — задостойники, ирмосы; тропари Святым на основе гласовых напевов и др. — все это особый мир строго духовного пения, представленного Трубачевым в «строгом стиле» гармонии.

Напомним, что в начале XX века стали появляться обработки напевов Валаамского монастыря — у Балакирева, Компанейского и др. Так, свящ. Иаков Беляев, опираясь на Обиход (одноголосный, в 3-х частях), предпринял несложные гармонизации (их 14), в которых пытался соединять трудно соединимое, а именно строй древней мелодии и мажоро-минорную тональность (!).

Переложения, составленные на основе напевов Троице-Сергиевой Лавры, образуют специфическое интонационное пространство духовно-музыкального творчества С. Трубачева. В нотном Ирмологии (М., 1983), составителем и автором предисловия к которому был композитор, говорится: «Ирмологий Троице-Сергиевой Лавры составляет духовное достояние, возвращающее церковное пение к живительным источникам древнего осмогласия». Лаврское гласовое пение представлено здесь не только в гармонизации С. Трубачева («Ирмосы канона Святой Пасхи»), но и архим. Матфея (Мормыля). И по звуковому образу, по монастырскому строгому духу они родственны: у них один «живительный источник», одно пониманиее «пения как богослужения».

С. Трубачев на протяжении всего, довольно короткого периода музыкально-духовного служения, искал и совершенствовал свой стиль гармонизаций, оттачивая его ладовую, фактурную и темброво-интонационную стороны. Причем работа с подлинным напевом велась практически во всех затронутых в творчестве жанрах, кроме «духовных концертов» — относительно свободных композиций. Показателен не только выбор напевов, но и сам «объем» гармонизаций, задействованных в том или ином цикле.

Работая, например, в области «пения на всенощной...», избирая различные роспевы — греческий («Благослови», богородичен — глас 3, 5, тропарь — глас 5), обиходный («Блажен муж»), валаамский («Свете тихий»), киевский («Ныне отпущаеши»), знаменный (Шестопсалмие, «Величит душа моя Господа», Святый Боже), соловецкий (Степенна — глас 4, антифоны на 8 гласов, Богордичные ирмосы), — композитор заполняет звучанием древних мелодий почти все музыкальное пространство богослужения. Или, поставив задачу сочинить «Причастны седмицы» (о них уже шла речь выше), Трубачев обращается к напевам Круга простого церковного пения» (изд 6-е: СПб., 1836. С. 155—159). Или, создавая Ирмосы Пасхи, композитор привлекает старинный Ирмологий Троице-Сергиевой Лавры.

Такого рода анализ можно произвести по разным службам и убедиться в бережном и творческом отношении к «материалу».

Итак, какие творческие принципы устанавливает С. Трубачев в подходе к архетипу?

Красота древнего напева диктует адекватное «резонансное» слышание «коренной мелодии». Отношение к напеву как слитному символу слова-звука, с его отшлифованными в веках структурными закономерностями, — основа выбора гармонического «облачения». Интонационный облик мелодии отражается в зеркале других голосов, а ее ладовые, ритмические, формующие принципы определяют «музыкально-словесный образ».

В самых общих чертах многоголосие в гармонизациях Трубачева проявляется либо в строгом гармоническом оформлении, отличающимся довольно традиционной, но мелодизированной фактурой; либо в более свободном гармоническом изложении, где мелодия находится не только в верхнем голосе, а многоголосие приобретает черты распевно-под-

голосочного повествования. Композиторский подход определяется разными факторами — жанровой традицией, содержанием текста и др.

Простые формы гармонизации не есть «опрощенные», а техника гармонического оформления не есть лишь «подстановка» аккордов под звуки мелодии. Лишенная школьно-шаблонных решений, гармония Трубачева представляет особый профессиональный интерес с точки зрения разработки т. н. отечественного контрапункта («контрапунктики» — Смоленский!).

Гармонизации, выполненные в более свободном стиле, — принадлежность песнопений, в которых естественно звучит авторски-стилевое начало. С. Трубачев, продолжая национальную традицию, строит художественно-озвученные композиции, в которых пристальное внимание уделяется фактуре многоголосия, темброинтонированию, полифонно-гармоническому оформлению. Целостный звуковой образ — это, как всегда, плод взаимодействия первичной онтологической модели и конструктивно-музыкальных принципов.

«Херувимская песнь» (по южно-русскому знаменному роспеву) — яркий образец такого рода стиля обработки, приближающегося, по сути, к авторскому сочинению. Диатоника напева распространена — по горизонтали (линии голосов) и вертикали (строение аккордов) — на весь многоголосный звукообраз. Энергия звучания черпается из мелодических линий — производных от ведущих попевок, из многоцветья ладовой аккордики, поддержанной переменными строчными кадансами. «Трисвятая песнь» распевается голосами смешанного хора в свободно-несимметричном ритме и в свободно-парящей фактуре, то уплотняющейся в унисоны (на фоне исонов), то раздвигающейся до мелодико-гармонической вертикали. Мастерство голосоведения и хоровой «оркестровки» (при всей кажущейся сдержанности средств) — все поставлено на службу чинопоследования Литургии.

Говоря о мастерстве многоголосного воплощения древней мелодии, нельзя пройти мимо и такого приема, как пространственная локализация, в приложении к интерпретации источников звука. В этом отношении современная лаврская традиция, вернее, стиль пения и характер избранных песнопений, оказывает самое непосредственное воздействие на гармонизации С. З. Трубачева. Музыкальный цикл, обнимающий Страстную Седмицу, — это последование молитвословий различных жанров (Великопостное повечерие, Великопостная Утреня, Литургия Преждеосвященных даров, Великий Четверг, На 12-ти Евангелиях, на Утрени Великой Субботы, на Литургии Великой Субботы). Цикл пронизан единым настроением, единым духом скорби и страдания, лишь в конце просветляющийся радостью, — «Воскресни, Боже».

Наивысшее напряжение — Утреня Великого Пятка, в кругу песнопений которой 15 антифон занимает особое место[14].

Композиция Трубачева состоит из 2-х частей, а именно: развернутого соло канонарха (ремарка: «стоит один у Распятия») и хора (на клиросе), антифонно повторяющего и развивающего св. текст. Пространственность создает простое и драматургически сильное решение: соотношение solo & tutti — живое запечатление личного, индивидуального и общего, универсального... Текст распет Трубачевым в духе древних мелодий, о чем говорит лад, диапазон, ритм, форма; мелодическое пение преобразуется в гармоническое, причем напев, попадая в разные голоса, «задает тон» всему складу многоголосного фонизма. Всепоглощающая диатоника, разлитая по всем партиям, «нота-против-ноты» — фактура, оживляемая пластикой голосоведения, консонантная трезвучная гармония, напрягаемая линеарно-диссонантными аккордами, — все это органично вписывается в стиль пения Троице-Сергиевой Лавры, и, в частности, великопостной службы — Страстной Седмицы.

Работы С. З. Трубачева — это, несомненно, заметный вклад в искусство интерпретации древнего напева.

Композиционные приемы, найденные и варьируемые в переложениях более свободного склада, во многом проецируются и на *авторские сочинения*. Среди них: «Милость мира» (двуголосная, для мужского хора); «Тон деспотин», «От восток солнца» и «Да возрадуется», «Исполла эти деспота» — из цикла Архиерейского служения»; духовный концерт «Россия, воспряни» — для хора с фортепьяно (версия — для мужского хора) и др.

Музыкальный язык песнопений С. Трубачева — это язык, «русскость» которого вряд ли может быть подвергнута сомнению. Глубокая связь с духовно-музыкальной традицией осуществлена не только через опору на интонационность древнего пения, но и путем «трансплантации» принципов этой организации на стилистику всей музыкальной речи.

«...Форма песнопений, — подчеркивал Флоренский, — неотделима от содержащейся в ней духовной силы. Откажитесь от формы — вы лишитесь того, что бесконечно дорого верующему...»[15].

Композициям Трубачева присущ, прежде всего, *диатонизм*, заполняющий все музыкальное пространство, распространяющийся и на мелодию, и на гармонию. Никольский в свое время писал: «...В нашей церковной музыке скрыта душа народа... Вся масса знаменных роспевов — это поэма души народной, скрижаль дум, чувств и превыспренных хотений этого народа своеобразного, по-своему глубокого, крайне даровитого...»[16]. Не так ли звучат и многие духовно-музыкальные произведения Трубачева? Народность этой музыки — в ее подлинной духовности, в выборе соответствующих выразительных средств.

Употребляя понятие «диатонизм», мы не имеем в виду полного отторжения «европеизмов» (термин Чайковского). Композитор, разумеется, не отрицал сложившейся европейской тонально-гармонической системы. Синтез средств — условие существования ряда жанровых форм, особенно неклиросных произведений на духовные тексты. Так, в духовных концертах — «Кто ны разлучит» (из послания Апостола Павла к Римлянам» (8, 35—39), «Похвала любви» (1 Кор. 13, 1—8, 13), а также (Флп. 2, 5—11), «Скорое и известное...» и др. — композитор, отдавая предпочтение диатоническим звучаниям в пределах господствующей и подчиненных тональностей, использует мажоро-минорную систему и даже классические кадансы.

Другие стороны музыкального языка, особенно *ритмика*, чаще задуманы и реализованы в русле стиля церковного. «Свободный» и «несимметричный» ритм (определения А. Львова), мерность ритмических единиц, синхронность и асинхронность вертикально-временных пластов и, наконец, связь вербального и музыкального ритма — все эти качества присущи духовно-музыкальным произведениям Трубачева. Композитор наследует традицию, издревле идущую, и погружает народно-песенные приемы в соответствующую им звуковысотную среду. Мышление *строками*, вернее, временем, их обнимающим, — характерная особенность многих обработок, гармонизаций и сочинений, приближенных к старинному стилю.

Например, в Рождественской драме «Смерть царя Ирода», следуя структуре знаменного и греческого роспевов (они включены в это «народное представление»), Трубачев измеряет время строками, строго

согласованными с текстом. (Заметим, что «неправильный» ритм режиссирует и соло рожка, пастушков, царей; однако плач Рахили по убиенному младенцу и голос Ангела — «Не плачь, Рахиль...» — метризованы.)

С. Трубачев, судя по его музыке и высказываниям, придает ритму (как и высотности), особое назначение в поэтике духовно-музыкальной композиции. Анализируя эстетические взгляды Павла Флоренского, композитор акцентирует близкие и его мировосприятию утверждения философа. «Идея церковности — в ритме...», — писал ученый, воспринимающий храмовое действо как «целостный организм». Трубачев подчеркивает: «Идея ритма, понимаемого как всеобщее жизненное начало, как закон жизни, находит у священника Павла Флоренского всестороннее выражение. Идя от дыхания, от молитвы — восходим к ритму космической жизни. Идя от ритма жизни Вселенной, от «музыки небесных сфер», приходим к ритму богослужебных кругов, к ритму человеческой деятельности, освящаемой в культе, к ритму внутренней жизни, строящейся «по образу и подобию небесной музыки»[17].

В музыке композитора, особенно циклического характера — например всенощной, литургии — чувствуется особое отношению к ритму и темпу, которые связываются контрапунктически и взаимодействуют вблизи и на расстоянии, образуя целостное богослужебное единство. Такое восприятие пространства-времени художник почерпнул не только из кладезя мыслей русского философа, но и опыта музыкального духовных композиторов начала нашего века.

Песнопения С. Трубачева — это особый *звуковой колорит*, сдержанный и строгий, ясный и возвышенный. Этот фонизм достигается благодаря владению хоровой фактурой, умению выявлять и сочетать тембры хоровых партий. Не выходя за рамки текстомузыкальных закономерностей, композитор уместно и умело использует гармонические и полифонические ресурсы. *Голосоведение* тембровое — то рельефно выделяемое, то гаснущее в туттийном многоголосии, — стилистическая примета большинства переложений и сочинений. Не ограничивая хоровую текстуру «квартетным» четырехголосием, традиционно обиходного склада, композитор гибко варьирует состав — от унисона — до шестиголосия, применяя в зависимости от смысла поемого и сгущения, и разряжения звучания. «Оркестр человеческих голосов» — это определение, введенное в начале века прот. Михаилом Лисицыным и развитое Ни-

кольским и Чесноковым, вполне применимо к хоровой «сонористике» партитур Трубачева.

Хоровые концерты (на духовные тексты) — область творчества С. Трубачева, где мастерство хоровой «оркестровки» нашло адекватный отклик у исполнителей — хора Троице-Сергиевой Лавры и МДА (регент — архим. Матфей), хора Св. Даниловского монастыря (дир. В. Рыжаев), хора Харьковского кафедрального собора (регент С. Курило), хора санктпетербургского подворья Валаамского монастыря (регент И. Ушаков), Хоровой капеллы им. А. Юрлова (дирижер — С. Гусев).

Темброинтонирование воспринимается Трубачевым в комплексе с формой и подчиняется смыслу и движению «словесного ряда». Первичная онтологическая основа определяет темброво-композиционные принципы:

- Хор — оркестр человеческих голосов, которые темброво разделяются на соподчиненные группы, функционирующие согласно общей драматургии произведения.
- Становление музыкальной композиции — смена тембро-ситуаций, следующих друг за другом в соответствии с общим музыкальным развитием — формой, фактурой, гармонией.
- Выразительные средства — солирующие хоровые партии + tutti, solo + accompagnando хора, рельефное выделение голосов на фоне аккордовых (тоновых) педалей, тембро-интонационная имитация и т. п.
- Фактура — нестабильное соотнесение партий, пульсация разнонапряженных хоровых блоков (от унисонов до «двухорности» внутри хора), etc.
- Гармония — чуткий «барометр», реагирующий на тембро-фактурные условия, а где-то и их определяющая.

Эти наблюдения — результат анализа хоровых концертов, а именно: «Кто ны разлучит», «Из послания к Филиппийцам», «Высшую небес» (соловецкого росп.), «Ежечасная молитва Св. Иосафа Белгородского», «Похвала обители преп. Даниила Московского (на слова ин. Андроника), «Похвала пустыни (на подобен Оптинского напева), «Россия, воспряни», «Мужайся, Церковь Христова» и др.

Сочетая в своем творческом *Я* композиторское и дирижерское, хоровое и симфоническое слышание словесно-музыкального текста, С. Трубачев создает серию хоровых концертов, подхватывающих эстафету от Чеснокова, Никольского, Черепнина и др. и открывающих перспективу дальнейшего движения по этому пути. «...К хору можно подойти не как к комплексу из четырех только массовых голосов, а как к богатейшему ансамблю, содержащему в себе до полутора десятка разных тембров, имеющих каждый свой особенный и яркий колорит и могущих, при надлежащем использовании, дать звуковые эффекты неизмеримо большие, чем какие обычно извлекаются из смешанного хора (цит. по архивным материалам Л. А. Никольского)[17]. С. Трубачев встал на этот «новый путь», всегда оставаясь сдержанным и скромным в своих художественных устремлениях...

Песнопения Трубачева — это и своеобразное художественное *формотворчество*, стилистика которого определяется, с одной стороны, проникновением в строение напева с его уникальной строчной структурой, а с другой — творческой интерпретацией этих коренных черт церковной формы. Как и композиторы Нового направления начала века, Трубачев слышит церковное песнопение не в статике, а в движении, не в застылости состояния, а в его «становлении» (термин А. Ф. Лосева). В этом отношении он близок к эстетике храмового искусства. Е. Н. Трубецкой, анализируя «русскую икону», писал о психологии древнерусской иконописи, и высшим обнаружением этой психологии, считает философ, является *«тот внутренний слух, которому дано слышать неизреченное»*[18].

«Внутренним слухом» наполнены духовно-музыкальные произведения Трубачева, и форма музыкальная содержит, прежде всего, это внутреннее «умозрение в звуках». Там, где в трафаретном обиходе господствует простая повторность, не «реагирующая» на движение мысли и чувства в словесном тексте, композиторский внутренний слух улавливает, а затем и претворяет это в своеобразных изгибах становления музыкального текста. Варьирование — мелодичекое, гармоническое, тембровое, фактурное, ритмическое, а нередко и динамическое — одно из основных средств внутренне слышимой формы песнопения. (Сошлемся, в качестве примера, на причастны из литургии, которые при «минимуме» вербального текста, содержат «максимум» музыкального текста, разворачивающего смысл и настроение словесного ряда — на основе этого глубинного «внутреннего слуха».)

Таким образом, пытаясь определить стиль духовно-музыкальных произведений С. З. Трубачева, мы только прикоснулись к тому, что тре-

бует основательного анализа в опоре на весь каталог творчества, включающего и глубокое музыковедческое «слово» композитора. Поскольку в настоящее время это еще невозможно — нужны публикации(!), — мы ограничиваемся, по сути, постановкой проблем, которые могут быть и дифференцированы, и интегрированы, а также разрешены путем детального анализа духовной музыки, путем обобщений, вписываемых в контекст духовно-музыкального творчества в XX веке.

Церковная музыка С. З. Трубачева, составляющая основу его композиторского творчества, — может быть представлена как наиболее весомая часть современной духовно-музыкальной литературы. Наследуя принципы, идущие как от древнерусских напевов, так и приемов их обработки, претворяя достижения блестящей плеяды московской композиторской школы, С. Трубачев осуществил, поначалу невидимыми нитями, связь времен и внес свой многотрудный вклад в дело возрождения духовной культуры России.

Мы «набросали» творческий портрет С. З. Трубачева, полагаясь на мысль, что его труд, активно вложенный в область духовно-музыкальных сочинений, является показательным для нашего времени. Всесторонне образованный музыкант — композитор, дирижер и музыковед, — он сумел в короткий срок аккумулировать опыт русской школы и претворить его в стройной и многообразной жанровой системе. Его глубокая и вдохновенная музыка исполняется в храме и на концертах, а его образное и живое слово дополняет философско-эстетическим смыслом это проникновенное звучание.

* * *

В заключение попытаемся суммировать наши наблюдения над выразительными средствами, применяемыми в современном богослужебном пении.

Звуковысотность — область скрещивания старого и нового, знаемого и незнаемого, чистого и смешанного... Если прежде была задана система — гласово-диатоническая в древних образцах, модально-тональная в «новейших», — то в современных произведениях нет той устойчивости ориентаций и зависимости от привычных слуху норм. Каждое песнопение — это материал для установления типа тональных отношений, как и характера связи с предшествующим опытом. В первом приближении можно констатировать присутствие таких форм звукоотношений, как: диатоника гласовой и негласовой природы, занимающая приоритетное положение в условиях возрождения «ушедшей» от нас интонационности; гармоническая тональность, продолжающая линию утвердившейся интонационности обиходного типа; расширенная тонально-модальная организация, наследующая приемы начала века и дополняющая их современными звукосочетаниями.

Ритмика — начало, прежде столь же стилистически характерное, как и звуковысотность, в настоящее время вышла из под строгого повиновения тексту. Ритмическая структура варьируется в зависимости от тональной системы, а именно: с одной стороны, в композициях, ориентированных на гласовую диатонику, воспроизводится несимметричный «неправильный» ритм; с другой — сочинения в духе европейской тональности получают и метризованную структуру (реже — в переменном метре), режиссирующую весь музыкальный процесс.

Тембризация — как искусство хоровой оркестровки — не достигло, возможно, той высоты, которая установилась в работах Кастальского, Чеснокова, Никольского, Черепнина и, несомненно, Рахманинова и др. В рамках «классического» мышления — без современных хоровых приемов, особенно авангардных, — многое уже было сказано и утверждено в наилучших образцах. Думается, что среди ищущих и находящих следует назвать имена В. Кикты, К. Волкова, В. Мартынова и Г. Дмитриева, которые ввели немало свежих и ярких, текстово и музыкально обусловленных хоровых «эффектов».

В связи с этим хотелось бы особо отметить темброво-исполнительские приемы, свойственные хору МДА архим. Матфея, который на «простом» материале — переложениях монастырских и древних напевов, сочинениях известных и малоисполняемых композиторов, — умеет построить темброво уникальную композицию, привлекая при этом ритмическое и темповое, динамическое и артикуляционное начала.

Эти общие наблюдения можно было продолжить, суммарно описав жанровые, гармонические и полифонические средства, как и фактурную организацию в целом с ее пространственно-временными координатами. Завершая этот раздел, заметим, что поэтика музыкального языка в богослужебной литературе претерпела измененения, вполне естественные для новой фазы исторического развития.

«О невозможности существования богослужебного пения в условиях современного мира» — этот теоретический тезис В. Мартынова, думается, является поспешным обобщением — fallacia fictae universalitatis...

Примечания

[1] *Лихачев Д. С.* Развитие русской литературы X—XVII веков. Л., 1973. С. 144.
[2] *Трубачев С.* Музыка и символ в творческом преломлении П. А. Флоренского // Музыкальная Академия. 1999. № 3. С. 84.
[3] Среди литературных работ С. Трубачева: Музыкальный мир П. А. Флоренского // Советская музыка. 1988. № 8, 9; Флоренский П. А. и М. В. Нестеров // Абрамцево: Материалы научных конференций 80-х годов. Вып. 6. 1994; Музыка богослужения в восприятии священника Павла Флоренского // Памятники Отечества. 1989. № 2; Только в Моцарте защита от бурь: П. А. Флоренский и М. В. Юдина // Музыкальная жизнь. 1989. № 13, 14; Музыка и символ в творческом преломлении П. А. Флоренского // Музыкальная Академия. 1999. № 3. (Ксерокопии материалов автору статьи любезно предоставила дочь композитора — М. С. Трубачева.)
[4] *Трубачев С.* Песнопения панихиды в русской церковной музыке // Журнал Московской патриархии. 1985. № 12. С. 65.
[5] *Трубачев С.* Музыка богослужения в восприятии священника Павла Флоренского // ЖМП. 1983. № 5. С. 77.
[6] *Кастальский А.* О моей музыкальной карьере и мои мысли о церковной музыке // Синодальный хор и училище церковного пения. М., 1998. С. 241.
[7] *Трубачев С.* Песнопения панихиды в русской музыке // Цит. изд. С. 67.
[8] Там же. С. 68.
[9] Цит. по: Русская музыка и XX век. М., 1997. С. 241.
[10] *Трубачев С.* Песнопения панихиды в русской музыке // Цит. изд. С. 70.
[11] Там же. С. 71.
[12] Цит. по: *Трубачев С.* Музыкальный мир Флоренского // Советская музыка. 1998. № 9. С. 102.
[13] *Трубачев С.* Песнопения панихиды... // Цит. изд. С. 71.
[14] См.: *Последование* Страстей Христовых / Сост. архимандрит Матфей (Мормыль). М., 1997.
[15] Цит. по: *Трубачев С.* Музыка богослужения... // Цит. изд. С. 77.
[16] Цит. по архивным материалам Л. А. Никольского: статья А. В. Никольского «К вопросу о новых путях в области хоровой композиции». 1924.
[17] *Трубачев С.* Музыка богослужения. С. 76.
[18] *Трубецкой Е. Н.* Три очерка о русской иконе. М., 1991. С. 57.

Раздел второй
Духовно-концертная музыка

Искусство в течение многих столетий воплощает — в слове, краске, звуке, материале — духовные тексты Св. Писания. XX век неоднороден в своих устремлениях: в нем скрещиваются разнородные тенденции — и «горе/», восходящие к вечным духовным иделам, и «долу», сокрушающие их, предающие забвению и уничтожению.

На Западе эта «лествица» восхождения обнаруживается в глубоко сакральном творчестве Мессиана, в своеобразной cosmic music Штокхаузена, «приношениях» Пендерецкого, «монументах» Стравинского и других сочинениях, в том числе и более молодых композиторов.

В России жанр концертной духовной музыки, находившийся к 1917 году в состоянии расцвета, был в одночасье насильственно разрушен. После 70-летней «брани», он стал постепенно реанимироваться, а затем — быстро подниматься и активно развиваться. Достигнув разнообразия жанровых форм в 80-е годы, этот процесс сакрализации музыки находится ныне, в 90-е годы, в состоянии утверждения уже достигнутого и поиска новых идей и стилевых подходов.

Историческое своеобразие культурной ситуации в России заключалось в том, что современные музыканты не были знакомы не только с творчеством своих западных коллег, но и своим собственным наследием начала XX века (да и не только начала!). Только совсем недавно (1998-99) прозвучало «Братское поминовение...» Кастальского и «Хождение Богородицы по мукам» Н. Черепнина, реквием

Чеснокова и Missa oecumenica Гречанинова... Гоголевское: «Велико незнанье России посреди России» — буквально сразило нас, и «национальная идея», пробиваясь в творчестве ряда современных композиторов, ищет форм выражения в надежде на «всемирное общечеловеческое единение» (Достоевский).

Г. П. Федотов в цикле статей «Письма о русской культуре» (1938-39), поднимая проблему «русской духовности», пишет:

«Какими словами, в каких понятиях охарактеризовать русскость? Если бесконечно трудно уложить в схему понятий живое многообразие личности, то насколько труднее выразить более сложное многообразие личности коллективной. Оно дано всегда в единстве далеко расходящихся, часто противоречивых индивидуальностей»*. Хотелось бы в творчестве отечественных композиторов — в «многообразии личности коллективной» — найти черты этих «индивидуальностей», обнаружить то, что противостоит, по выражению того же Федотова, «духовной бескрылости» и утверждает противоположное...

Подъем, особенно после знаменательной даты 1988 года, получил импульс скорее от творческой работы в жанре светско-сакральных произведений, нежели от храмовых духовно-музыкальных сочинений (за рядом исключений). Почему? С одной стороны, nova musica sacra давала возможность обращения к большой слушательской аудитории, привыкшей ходить «в концерт», а не в храм, пребывать в определенной «духовной атмосфере», а не в сосредоточенной молитве. С другой стороны, концертность обеспечивает — и это немало — хороший профессионально-исполнительский состав, имеющий немалый навык в интерпретации непростых музыкальных текстов. (Этот момент имел место и в прошлом — при исполнении сложной церковной музыки вне храма, в условиях концертной эстрады.)

Наконец, работа в «стиле церковном» требует особого опыта и ответственности, что современные композиторы (или определенная часть их), несомненно, хорошо осознают. Таким образом, жанровая панорама духовной музыки начала XX века — *церковная, внецерковная (клирос — «демество»)* как бы зеркально симметрично

* *Федотов Г.* Письма о русской укльтуре // Русская идея. М., 1992. С. 386.

отразилась в конце XX века: *внецерковная, церковная («современное демество» — клирос)*. Однако в последнее время, в связи с торжеством 2000-летия Христианства, заметен всплеск издательского и исполнительского творчества (см. издания Троице-Сергиевой Лавры!).

В связи с этим возникает ряд специфических проблем при рассмотрении внехрамовой музыки, а именно:

- текстовый источник, «первичная модель» — как содержательная основа музыкального произведения;
- поэтика выразительных средств, «принципы конструирования» — как воплощение художественного задания, замысла произведения.

Вписываясь в общестилевой подход, названные вопросы получают, однако, особое звучание в связи с анализом специфики данной жанровой формы — сочинения на сакральную тему. Обращаясь к конкретному музыкальному материалу, мы отдаем предпочтение обобщенному подходу, то есть скорее выяснению «многообразия личности коллективной», чем описанию «противоречивых индивидуальностей».

Однако это не означает, что авторский музыкальный «идиолект» остается вне поля зрения. Жанровая трансформация и традиция, жанровые признаки и «жанрообразование» — вся эта аспектация проблемы, дополненная вопросами индивидуальной специфики, вполне правомерно возникает при соприкосновении с современными произведениями.

Глава пятая

Nova musica sacra: жанровая панорама

Продолжение художественных традиций, отражающих «психолгию религиозного чувтва». — Жанр не есть неподвижная система в области сакральной музыки. — Жанровое деление : дифференциация сочинений по содержательно-формальным признакам. — Повествовательные (нарративные) формы – хоровые, вокально-инструментальные, инструментальные (Ларин, Денисов, Ульянич). — Апокалиптические темы в музыкальных произведениях (Губайдулина, Мартынов, Беринский, Корндорф и др.). — Духовно-концертная музыка: жанры литургии и страстей (Н.Сидельников, А.Эшпай, Губайдулина и др.); панихиды и реквиема (Шнитке, Денисов, Корндорф, Артемьев,Феоктистов); покаяния (Пярт и др.); гимна (Шнитке, Корндорф, Трубачев) и Рождественских пьес (Мартынов, Ларин, Рубин и др.). — Духовная музыка к кинофильму (на примере «Гроза над Русью» К.Волкова). — Предварительные итоги.

Религиозное начало в русской светской музыке не есть приобретение конца XX века: оно проявлялось, как известно, и прежде, особенно в художественном творчестве XIX века и начала XX века. Проф. И. И. Лапшин писал: «Психология религиозного чувства занимает видное место в сферах русского искусства. Достоевский, Толстой, Лесков, Тютчев, Тургенев и другие уделяют ему немало внимания. Равным образом, и в изобразительных искусствах оно проявляется у русских в ряде замечательных произведений — вспомним об Иванове, Крамском, Поленове, Ге, Левитане, Нестерове, Васнецове, Врубеле. Не меньше места эта высшая сторона духовной жизни человека занимает в русской музыке — я имею в виду сейчас *светскую*, а не церковную музыку». Не углубляясь в эту область, благодатную для серьезного исследования, напомню только о значении религиозных моментов в творчестве Мусоргского, Чайковского, Римского-Корсакова, Танеева, Лядова, Глазунова, Рахманинова, Стравинского и других.

Разнообразие подходов и методов ставит проблему *жанра и жанровой формы*, то есть, с одной стороны, — выяснение «дифференциации произведений в зависимости от применяющихся в них приемов» [1], а с другой — установление системы организации того или иного содержания своеобразными музыкальными средствами.

Эта проблема продолжает оставаться одной из нелегких в искусстве в силу ряда причин. «...Давать *статическое* определение жанра, которое бы покрывало все явления жанра, невозможно: жанр *смещается*; перед нами ломаная линия, а не прямая линия его эволюции — и совершается эта эволюция как раз за счет «основных» черт жанра...», — писал Ю. Тынянов. «Но и самый жанр — не постоянная, не неподвижная система», — завершает писатель [2].

Можно ли в нашем случае — современных произведениях на сакральные темы — обнаружить те или иные «признаки жанра» как ощутимые приемы, специфические для группы произведений? Усматриваются ли «доминирующие приемы», то есть те, которые необходимы для организации целостной композиции? Наблюдаются ли процессы распадения жанров или, наоборот, жанротворчества? Эти и другие вопросы неизбежно возникают при соприкосновении с общеискусствоведческой теорией жанра, проецируемой на наш объект.

В качестве гипотетического, выскажем соображение, использовав определение Томашевского: *«жанры живут и развиваются»* [3].

Создается впечатление, что ново-сакральная музыка не есть прямое продолжение, развитие старой, хотя она ее и «замещает», как бы становится на ее место в процессе жанровой эволюции. Более того, если даже в богослужебном пении «ощущение жанра» не остается неизменным по сравнению с прошлым, то в концертной музыке — оно постоянно меняется, колеблется при наличии некоей общности.

В целом рискнем предположить, что сакральная музыка скорее *дифференцируется* по содержательно-формальным признакам, чем *интегрируется* в группы со сходными и устойчивыми жанровыми признаками. При значительной роли «музыкальной индивидуальности» в этом процессе все же, думается, возникают некие жанровые объединения, свойственные текущему моменту.

1. Не стареющей оказывается мысль о том, что логически твердой *классификации* жанров произвести нельзя. «Их разграничение всегда исторично, то есть справедливо только для определенного исторического момента; кроме того, их разграничение происходит сразу по многим признакам, причем признаки одного жанра могут быть совершенно иной природы, чем признаки другого жанра, и логически не ис-

ключать друг друга, а лишь в силу естественной связности приемов композиции культивироваться в различных жанрах»[4].

Жанровое деление сакральных произведений может быть произведено по разным основаниям: по признакам темброинтонирования (классы хоровых, инструментальных и смешанных составов); по признакам жанровой ориентации (например, гимн, псалом, молитва, концерт, etc.); по признакам малых и крупных форм (ср. песнопение и службу); принадлежность к различным классам — жанрам повествовательным, драматическим, лирическим (как в литературе). Однако ощущается невозможность строго логического подхода, и жанровая классификация имеет лишь познавательные функции, задачи разграничения материала.

Тесная взимосвязь плана содержания и плана выражения, а иначе концептуальной основы (conceptus = понятие, его содержание — смысл) и музыкального образа, его отражающего, в качестве доминирующих нередко выдвигает признаки *повествовательные*. Нарративность естественно входит во многие музыкальные произведения, придавая им, как и в литературе, характер повествования, рассказа, истории. Однако имеется в виду не частичное применение отдельных приемов, что нередко, а целенаправленное и последовательное выстраивание так называемых «повествовательных уровней».

Выделим «Русские страсти» Алексея Ларина — произведение, названное композитором ораторией для солистов, хора и ударных на евангельские православные канонические и народные тексты (1993). Яркое, талантливое и успешно исполняемое ныне (капеллой музея «Московский кремль» под рук. Г. Дмитряка), это сочинение жанрово далеко неоднозначно. Формообразующей доминантой оратории является достаточно последовательный нарратив, рассказ о евангельских событиях.

«Не шум шумит, не гром гремит», «Сон Богородицы», «Покаяния отверзи ми двери», «Въезд в Иерусалим», «И вошел Иисус в храм Божий», «Иуда», «Вечери Твоея тайныя», «Гефсиманский сад», «Повинен смерти», «Пилат», «Заповедь Иисуса», «Распятие», «Христос воскресе из мертвых», «Пасха», «Аллилуиа» — все пятнадцать частей, образующих единое напряженное повествование от Рождества Христова до крестной смерти и Воскресения, находят соответствие и в церковно-музыкальных «триодях».

Драматическое, повествовательное и отчасти лирическое начала гибко сочетаются в оратории, образуя многослойную композицию, где действует и глас «персонажей» и «глас народа». Кроме того, возникает и существенный внутренний план: молитва, исходящая от лица «я» («Покаяния отверзи ми двери», «Вечери Твоея тайныя»), закономерно переходит в соборное молитвословие — «мы» (финальная «Аллилуиа», торжественно и радостно поемая слушателями и хором). Блестящая находка композитора!

Оратория, таким образом, оказывается той жанровой формой, которая вмещает объемный план содержания в не менее развитой план выражения. Музыкальный образ — это органическое единство фольклорного, церковного и авторского «слова». Так Ларин оказывается творцом своеобразной жанровой формы, генетически связанной с предыдущим опытом и в то же время сугубо индивидуально организованной и музыкально проинтонированной. (Мы еще возвратимся к этому сочинению — его композиционным принципам и музыкально-выразительным средствам.)

В произведении Эдисона Денисова «*История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа*» (для баса, тенора, хора и оркестра, 1992) первичная онтологическая модель основана также на Евангельском благовестии. Характерная особенность жанрового решения — автор и слушатель разделены здесь как две «инстанции», что образует и некий внетекстовой уровень.

«Рождение Христа» (1), «Поклонение волхвов» (2), «Нагорная проповедь» (3), «Видение» (4), «Гефсиманский сад» (5), «Голгофа» (6), «Воскресение» (7) — семь частей формируют цикл, в котором дано, по словам композитора, «несколько сжатое, но все-таки полное изложение всей истории Иисуса Христа». Доминирующий признак — нарративность — сочетается здесь и с другими, естественно соподчиненными с ним признаками. Рассказывая о своем «духовном сочинении», Денисов применял термины «страсти», «оратория», «православный passion», подчеркивая тем самым специфическую полижанровость этой большой композиции.

«Идея была такая: чтец-протагонист — в данном случае это Евангелист — рассказывает историю Иисуса Христа, причем складывается она здесь как большой монтаж текстов из разных Евангелий, то есть мне хотелось, чтобы здесь была не только история, рассказанная Матфеем, которую я, собственно, и взял в качестве основы, но присутствовали эпизоды, которых нет у него...Естественно, что здесь нет всей истории жизни Христа, есть только узловые, как говорится, моменты, самые главные»[5].

На основе этой онтологической модели образуется специфическая нарративная структура с несколькими «повествовательными уровнями».

Первый уровень — рассказ о Рождении Христа, который образует «quasi-рождественскую ораторию» (Денисов), содержащую две «инстанции»: одна из них представлена рассказчиком, а другая — слушателем, отзывающимся, реагирующим на слышимое (хоры: «Господи, помилуй» и «Слава Отцу и Сыну»). Второй уровень — рассказ о «поклонении волхвов», включающий, как и на первом, слово нарратора и отклик на это Событие: «Приидите, поклонимся...» (церковно-литургийное молитвословие). Третий повествовательный уровень — «Нагорная проповедь», представленная в виде сольной арии «Блаженны нищие духом...» (соль мажор, сопряженный со светлым ре мажор'ом хора «Господи, помилуй» из первой части). Четвертый — «Взял Иисус Петра, Иакова и Иоанна...» — дальнейший этап повествования, что закономерно отзывается в хоре «Верую» (церковный «гимн» — от лица народа, молящихся). Пятый уровень нарративной структуры — «Гефсиманском сад», в котором преобладает напряженный рассказ («Иисус сказал ученикам своим...», «Отче мой...», «Приходит Иисус к ученикам своим...», а также «Поцелуй Иуды»). Шестой уровень — «рассказ о самом ужасном, страшном моменте, о шествии на Голгофу...» (Денисов) и молении Христа «Боже мой! Для чего ты оставил меня?»; сопоставленный с хором «И вот завеса в храме разорвалась», этот драматургический момент образует кульминацию внутренней жанровой формы, всего музыкального развития. Седьмой уровень — «Воскресение», где воедино сливаются и Евангельское слово, и литургическая служба, важные моменты которой акцентно представлены в хорах «Отче наш», «Благословен Грядый» и «Да исполнятся уста наши».

Таким образом, все семь повествовательных уровней суть двуплановая с точки зрения нарративности структура, в которой задействованы так называемые повествовательные инстанции в специфической для каждой из них музыкальной форме. Автор прекрасно осознавал неодномерность жанровой формы своего произведения: «... у меня вы найдете сразу три разных духовных пласта, которые всегда жили в искусстве порознь, то есть это quasi-рождественская оратория, это те же католические Пассионы, и, наконец, самое для меня важное, это православная Литургия...» [6] Рассмотрев это уникальное для композитора сочинение с позиций *повествовательного жанра,* мы чувствуем необходимость дополнить высказанные соображения идеей расширения пространства — литературного (сочетание разных текстов) и музыкального (сочетание разных музык).

Нарративный жанр, наблюдаемый в современной концертно-духовной музыке, *типологически* неоднороден. Имеются в виду как разные типы повествования, так и сами повествовательные формы, содержащие определяемый автором набор композиционных средств. В связи с этим сошлемся на другое современное произведение — *«Христос воскресе из мертвых,»* — принадлежащее перу Виктора Ульянича. По музыкальному жанру оно представляет собой нечто совсем небывалое — *светозвоны* (термин композитора) для большого симфонического оркестра, повествующие о Смерти и Воскресении Господа. Первичная онтологическая модель есть подсистема целостной системы — *мистерии,* — состоящей из семи космогонических этапов и соответственно семи произведений (об этом речь будет ниже).

Ульянич решает проблему повествовательной формы, исходя из иначе понимаемых художественно-композициоых задач. Композитор, в отличие от Денисова, не прибегая к внетекстовой оппозиции (имеются в виду последовательные жанровые «потоки»), строит коммуникативную цепь в опоре на иные рецептивно-эстетические установки. Я и не-Я сосуществуют в тексте, создавая постоянно взаимодействующие интонационные планы, — инстанции, встраивающиеся в целостную и целеустремленную драматургию.

«Одной строкой» сошлемся на ряд произведений современных композиторов, в которых нарративность приобретает существенное значение, например: «О Борисе и Глебе» («былина» о русских святых для баса и хора) Ю. Буцко, «Плач Иеремии» для смешанного хора («книга, положенная на пение») В. Мартынова, «Семь слов» (партита для виолончели, баяна и струнного оркестра) Губайдулиной — сочинение, глубокая символика которого дополнена внутренней «сценичностью». В этот ряд становится и хоровая мистерия «Аввакум» К. Волкова, основанная на древнерусском тексте «жития» протопопа, по литературному жанру являющегося родом автобиографии; «Симфония ликов» Г. Дмитреиева — для смешанного хора без сопровождения в четырех частях: «Видение святого благоверного князя Александра Невского» (стих. А. Н. Майкова), «Успение св. Евфросинии Московской» (сл. А. Ахматовой), «Святая Елизавета» (стих. К. Р.), «Святой Серафим» (стих. А. Белого).

Этот ряд сочинений, обладая общими признаками — нарративностью, — состоит из индивидуализированных жанрообразований, чему способствует оригинальная текстомузыкальная основа. Смысл

словесного текста, как и сам модус литературного жанра, налагают печать на музыкальное композиционно-структурное толкование. (Заметим, что в ряде этих произведений имеют место художественные приемы, характерные для древнерусской литературы, а именно то, что Д. С. Лихачев именовал «повествовательное пространство» как выражение «повествовательного времени».)

Взгляд на мир с высокой моральной и провиденциальной точки зрения — черта новая для многих композиторов «бывшего» государственного устройства. Отойдя от идеологических лозунгов и общественных призывов, они открыто заинтересовались вечными проблемами. Эсхатологическая тематика стала волновать современных творцов, может быть, и не менее, чем в начале века, особенно в других видах искусств (Вл. Соловьев, С. Булгаков, В. Васнецов). Явно образовался класс произведений, жанровой основой которых стал *Апокалипсис*.

В своем знаменитом сочинении «Три разговора», имеющем подзаголовок «О войне, прогрессе и конце всемирной истории...», В. Соловьев формулирует: «Историческим силам, царящим над массой человечества, еще предстоит столкнуться и перемешаться, прежде чем на этом раздирающем себя звере вырастет новая голова — всемирно-объединяющая власть Антихриста, который «будет говорить громкие и высокие слова» и набросит блестящий покров добра и правды на тайну крайнего беззакония в пору ее конечного проявления, чтобы — по слову Писания — даже и избранных, если возможно, соблазнить к великому отступлению. Показать заранее эту обманчивую личину, под которой скрывается злая бездна, было моим высшим замыслом...» [7].

Эта пора «конечного проявления» волнует Софию Губайдулину, Олега Янченко, Владимира Мартынова, Сергея Беринского и других композиторов, мыслящих в «религиозном пространстве». В беседе с Э. Рестаньо Губайдулина характеризует два последних сочинения 80-х годов: «Лично я воспринимаю это мое сочинение как реквием по всей истории человечества, как Апокалипсис. В основе обеих вещей — "Pro et contra" и "Alliluia", лежит православная мелодия "Да исполнятся уста"» [8].

Это характерно для «стиля времени». Например, оратория Филиппа Шёллера, «Vertigo Apocalipsis», представленная в Cite de la musique в Париже (в сентябре 1997 года) — один из примеров тому. Написанная для смешанного хора, камерного оркестра и электроники, она представляет специфическое жанрообразование, отражающее сугубо индивидидуальный подход композитора. Вот что пишет по этому поводу журнал *Re/sonance* (1997, №12):

«Vertigo apocalipsis» — это прежде всего оратория в исконной традиции этого жанра... Для Шёллера — это постановка к повествованию: речь идет о том, чтобы рассказать историю... Термин «апокалипсис» должен быть взят очень просто — в своем первоначальном смысле, «разоблачение». Разоблачение самого живущего, тварного мира и его абсолютной тайны... Разоблачение обязательно содержит в себе действие, движение, снятие препятствий. Оттуда, из названия, эта фраза: «Все должно умереть, чтобы заново родиться».

По-видимому, каждый из композиторов нашего времени предлагает свое видение событий Откровения и дает, соответственно, свою богословскую, философскую и художественную интерпретацию. Показательны в этом отношении Апокалипсис *Вл. Мартынова* и Апокалипсис *О. Янченко*, — совершенно различные по средствам, подходу, реализации замысла. Имея общую онтологическую модель, композиторы формируют закономерности *нового жанра*, опирающегося на современное видение и слышание вечной проблемы.

«Ощущение жанра» (термин Тынянова) в Апокалипсисе Мартынова специфично: одна «повествовательная инстанция» — это рассказчик, протагонист, а другая — «глас народа», эмоционально реагирующего на событийный ряд. Возникает диалог нарратора и «читателя», то есть музыкальное описание «видений» и наше непосредственное восприятие их. Так образуется живая коммуникативнаяя цепь, мгновенно соединяющая древнее повествование и сиюминутную реакцию на него («Господи помилуй», «Аллилуия» и др.). И мысль композитора привлечь здесь церковно-певческую интонационность оказалась столь естественной, что пространственно-временная отдаленность, отступив, трансформировалась в *со*-временность, *со*-звучность, *со*-причастность происходящему сегодня.

Таким образом, написанный для двух хоров и солистов a cappella, этот цикл в шестнадцати частях воплощает в сжатом виде содержание двадцати двух глав Откровения — «как откровения о судьбах мира и его истории или становящемся богочеловечестве по пришествии Христа и свершении спасительного его дела» [9].

Своеобразие нарративного жанра в произведении Мартынова заключается и в том, что здесь в одновременности соприсутствуют разные жанровые наклонения, не дробящие структуру целого, а

органично в нее входящие. Месса и литургическая служба — с характерным «последованием», отдельные жанровые формы — типа полиелея (например, «Брак Агнца»), канона («Поклонение Сидящему на престоле»), торжественного концерта («Небесный Иерусалим») — все это, как и формы на cantus firmus (и в то же время на «подобен»), образует вместе с локальными «песнопениями» стройную иерархически соподчиненную жанровую форму. (Мы здесь ограничиваем себя лишь обсуждением вопросов жанра, отходя временно от аналитического рассмотрения выразительных средств.)

«Et ex-specto» (для баяна) *Губайдулиной* — своеобразное инструментальное повествование, в пяти частях которого ведется рассказ о «жизни будущего века», о чаянии воскресения мертвых... Здесь следует сослаться и на диптих «Pro et contra» (для оркестра — в 3-х частях) и «Аллилуиа» (для хора, оркестра, органа, солиста — в 7 частях) того же автора. Определить жанровые признаки этих сочинений как константные вряд ли возможно вследствие их своеобразия, хотя, по словам композитора, это «реквием по всей истории человечества, как Апокалипсис».

Симфония «Слышу... Умолкло...» отражает эсхатологическое мировосприятие современного человека: «Самая большая особенность, — пишет композитор, — жизнь в век реального апокалипсиса. Ни один из других периодов истории не дает нам такой реальности конца мира» [10].

Таким образом, первичная модель и жанр тесно взаимосвязаны, но в отличие от традиции, каждое современное произведение оказывается в известной мере *жанросозидающим*, специфическим *жанрообразованием*, стилистически индивидуально разрешающим художественное задание.

Именно в таком ключе звучит Симфония № 3 Сергея Беринского, написанная для баяна и большого симфонического оркестра (записана в высокой исполнительской интерпретации Fridrich Lips bajan). Программно связанная с Апокалипсисом, она экспрессивно повествует о событиях 6-й главы *Откровения*, с которой, по словам прот. Сергия Булгакова, «начинается собственное содержание Апокалипсиса как откровения о судьбах мира и его истории... Эта история символизируется в различных седмеричных образах, соответствующих ее свершениям: семь печатей, семь труб и семь чаш» [11]. (Эпиграф, поставленный Беринским — «...и небо омрачилось», — настраивает на эсхатологическое содержание произведения.)

Одночастная композиция — с каденцией Akkordeon solo con microphono — авторское музыкальное толкование катастроф, потрясающих человечество и заставляющих ужасаться и думать об этом здесь и сейчас: «...история по Откровению есть не идиллия, но трагедия...» (Там же. С. 60). Первичная модель этой апокалиптической симфонии, видимо, не содержит идей о «жизни будущего века», о которой в Св. писании сказано: «...отрет Бог всяку слезу с очей их, и смерти не будет уже; ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет, ибо прежнее прошло» (Откр. — XXI, 4). (В этом отношении онтологическая модель, взятая в основу композиции Беринским и Мартыновым, заметно отличается уже на уровне плана содержания; во «всеобщий апокатарсис» верит, судя по музыке финала Гимна III, и Корндорф.)

Итак, выделив класс сакрально-музыкальных произведений, условно отнесенных к *нарративным*, мы обнаружили несходство их жанровой принадлежности. Образуется некая группа хоровых и инструментальных композиций, в которой можно заметить различные типы повествовательной формы, например:

— те, где преобладает объективный показ, «картинный модус» и повествование ведется как бы от третьего лица, хотя и не отрешенно, и не безразлично (с точки зрения «я»);

— те, где наряду с обзором событийного ряда ощущается вовлеченность повествователя (нарратора) в этот процесс, который он оценивает личностно, с позиций своего восприятия и (или) «драматизированного сознания».

Однако специфика музыкального сознания проявляется в том, что при всей жанровой новизне композиции в ней инвариантно присутствуют ассоциации с жанровой памятью (отсюда: кантата, симфония, реквием и пр.)

2. Сознавая всю серьезность и объемность проблематики, связанной с новой сакральной музыкой, выскажем ряд предварительных соображений.

Жанрообразование в области духовной музыки идет по пути синтезирования различных жанровых признаков — с одной стороны, с другой — пишутся произведения в соответствии с прежней номенклатурой, но, по существу, получающие новую жанровую жизнь. Понятие «жанровый стиль», по-видимому, стало более актуально, чем

прежде: каждое новое сочинение требует индивидуального подхода с точки зрения анализа его содержательных и выразительных функций. Выделим некоторые *жанры как системы*, обратив внимание на их состояние — статическое / динамическое.

Литургия, оставаясь сугубо церковным «последованием», оказывает влияние на становление светских жанровых форм, в которых содержится та или иная ориентация на данную службу. Литургия св. Иоанна Златоуста (для смешанного хора) Николая Сидельникова является, по сути, *литургическим концертом* в двух частях. «Сочинение относится, — пишет Г. Григорьева, — к концертному типу жанра, гибко сочетающего традиционные устои и современные приемы» [12]. «Литургическое песнопение» Ю. Буцко (камерная кантата № 6 для хора и оркестра на канонические церковнославянские тексты) — сочинение, в основу которого положены тексты великопостной службы, озвученные в индивидуально-авторской манере — в интонациях нецерковных, «романтически-окрашенных» (Т. Старостина).

Отметим, что порой название произведения весьма опосредованно отсылает к литургии как богослужебному циклу. Можно сослаться в связи с этим на «Литургическую» симфонию А. Эшпая. Выросшая из a'cappell'ного произведения (на основе Первого Послания апостола Павла к коринфянам, гл. 13), она представляет, по сути, более развернутое, расширенное музыкальное решение. «Это сочинение, — говорит композитор, — исполняется без перерыва и состоит как бы из двух разделов: большой оркестровой интродукции и хоровой части, где хор поет не только a'cappella, но и в соединении с оркестром... Естественно, что и законы развития материала, и архитектоника в целом здесь симфонические» [13]. Эшпай подчеркивает, сравнивая эти две версии — хоровую и оркестровую, — что знаменный роспев, диктующий свою стилистику и поэтику в первом варианте, уже не сдерживал «авторского высказывания» во втором, где появилась возможность сказать о волнующих его событиях «своими словами». «Разумеется, я стремился к гармоничному соединению двух этих пластов» (там же).

Ряд произведений Губайдулиной носит черты литургийного цикла, однако скорее католического, чем православного. Так, соната для скрипки и виолончели — «Радуйся» — является, как считает автор, инструментальной *мессой*. Ее пять частей — Kyrie, Gloria, Credo, Agnus Dei, Gratias — это пять богословско-философских повествований в

символических образах (по книге «Духовные уроки» знаменитого Григория Сковороды). К замыслу «инструментальной мессы, без слов, без пения» относятся и такие работы композитора, как «Introitus» (концерт для фортепиано и оркестра) и «Offertorium» (концерт для скрипки и оркестра), а также «Из часослова», в котором композитор видит черты «Graduale» — как бы «лестницы из семи ступеней» (автор). В интонационности этих произведений большое значение приобретает символика звуковысотных пространств — микрохроматика, хроматика, диатоника и пентатоника, связанные непосредственно с произнесением молитвы и ее внутренним настроем.

Наряду с такого рода взаимодействиями, содействующими возникновению новых жанровых признаков, литургия как служба, как уже говорилось выше, продолжает приковывать внимание композиторов. Однако, помещенная в условия концертного зала и спетая высококлассными коллективами, она — вольно или невольно — становится «произведением», артефактом искусства, приобретающим уже иную социальную функцию. (Такое внехрамовое исполнение целых литургий и всенощных имело место и в прошлом, несмотря на официальные запреты властей.)

Жанр *Страстей*, в основе которых лежит каноническая событийность, но форма и средства выбираются нетрадиционные, — область интереса ряда современных авторов. Мы уже упоминали о жанровой стилистике кантаты «Русские страсти» А. Ларина — произведении сложной жанровой природы. «Мне близка мысль о "русском пути" как о слиянии народного и православного начал в самом высоком понимании этих слов» [14]. Инструментальный «Ричеркар» Ю. Буцко также содержит — в форме подтекста — события Страстной Седмицы и, будучи концертом (Второй концерт для виолончели с оркестром), соотнесен с жанром «страстей».

Партита «Семь слов» Губайдулиной имеет прямое отношение к жанру пассионов, как и пьеса «In crocе» (для виолончели и органа). Каждая из семи частей партиты, озаглавленная, как и у Шютца, строками Евангельского текста, несет символическую нагрузку по принципу «pars pro toto» — как фрагмент целого, пронизанного мотивами-образами и тембрами-образами. Возникает уникальная жанровая форма, в которой сосуществуют, — пересекаясь, соотносясь, — стилистически различные музыкальные «подпространства» в пространстве современной пассионной композиции.

Псалмы как древнейший музыкальный жанр продолжают притягивать внимание современных композиторов, дающих свое музыкальное толкование вечным текстам. (Заметим, что это обращение и, тем более, интерпретация текстов обусловлены порой разными задачами — в том числе и конфессиональными.) Жанровая функция псалмов явно изменяется: это могут быть текстовые и бестекстовые, хоровые и инструментальные произведения. Назовем, например, «Псалмы» из вокально-хорового цикла «Иудейские древности» — «На реках Вавилонских» (псалом 137 для голосов и инструментов) Н. Сидельникова, «Псалмы Давида — Царя Иудейского» для четырех виолончелей С. Беринского, «Песнь паломничества» (псалом 121 для мужского хора и струнного квартета) и Псалом для струнного оркестра А. Пярта, а также «Псалом 148» (для трех однородных голосов или трехголосного хора в сопровождении органа и литавр) А. Волконского. (Есть переложения псалмов у В. Екимовского, а также Psalmus poenitentialis — концерт для хора, скрипки solo, органа и ударных В. Тарнопольского.)

Нельзя не упомянуть и оригинального, как всегда, произведения Губайдулиной — «De profundis» для баяна и органа. Псалом № 129 («Из глубины взываю к Тебе, Господи», песнь степеней) — это образ постепенного восхождения по ступеням нравственного преодоления и просветления. Инструментальный нарратив апеллирует к внутренней памяти слушателя, к его способности самому воссоздавать событийно-богословский ряд.

На псалмовой основе пишутся и традиционные по жанру — miserere, то есть «Miserere mei Deos» («Помилуй мя, Боже» — начало 50-го псалма). Их прежняя функциональная направленность, возможно, и забыта, но концертная форма все же будит мысли о покаянии и очищении, стяжании «великой милости» и «множества щедрот» Божиих... Назовем также «Miserere» для голоса (сопрано), фортепиано и баяна Беринского — краткое экспрессивное произведение, основанное на стихе из псалма: «Miserere mei, Domine,/Secundum magnam/ Miserecordium tuam/dele, Domine,/Iniquitate meam./ — музыкально трактованном в современной технике письма.

(Напомним, что интерес к псалмам является не только старинным, но и в особых формах возродившимся в начале XX веке; имеются в виду, например, псалмы Ипполитова-Иванова, переложенные, кстати, В. Екимовским, а также замечательные «псалмы-концерты» А. Никольского и, конечно, Симфония псалмов Стравинского.)

Жанр *гимна* как хвалебного славословия, эволюционируя, приобрел разные формы тембрового воплощения, например: Шнитке — четыре гимна (для камерного ансамбля), три гимна Корндорфа (для симфонического оркестра), Te Deum (для трех хоров, фортепиано, магнитной ленты и струнных) А. Пярта. Уже упоминавшееся сочинение Губайдулиной «Аллилуия» (для хора, оркестра, солиста-дисканта и цветовых проекторов), есть по идее своей тоже гимническая, «хвалитная» композиция, в основе которой лежит Свет и свет.

Музыкальные решения гимнов так же неоднородны, как и сами их текстомузыкальные прообразы. Однако везде объединяющим началом является восходящая горе/ (идея — направленность мысли ко Господу и хваление, благодарение, славословие, величание Его. По существу древний, жанр гимна воспринимается уже как некий *пра*-символ, продуцирующий все новые и новые решения... Таким образом, если верна идея Тынянова о *«смещении»* жанра («перед нами ломаная, а не прямая линия его эволюции»), то жанр гимна явно претерпел это смещение, сохранив при этом свой возвышенно-хвалебный тонус и в целом бытийно-онтологическую сущность.

Жанр *панихиды и реквиема* становится, по-видимому, особенно актуальным в наше неспокойное время. Он имеет корни как в православном отпевании — панихиде, так и в латинской заупокойной службе — реквиеме. Реквием прежде других жанров привлек внимание ряда советских композиторов — тех, кто в период до 1988 года стал прикасаться к музыкально-религиозным началам (например Артемов, Тищенко, Шнитке). А. Шнитке в своем Реквиеме из музыки к драме Шиллера «Дон Карлос» (для солистов, смешанного хора и инструментального ансамбля) приближается к латинскому жанровому оригиналу и создает 14-частный цикл, включающий нетрадиционное для реквиема Credo. Денисов в Requiem'e (для сопрано, тенора, хора и оркестра), отступая от традиции, вводит тексты Франциско Танцера наряду с текстами литургическими на нескольких языках — латинском, французском, английском. Немалый резонанс у нас и за рубежом получил Реквием (для солистов, хора и оркестра) Вячеслава Артемова, посвященный памяти жертв режима. И вот еще один своеобразный жанрово-смысловой «поворот»: идея света, заложенная в сочинение «Аллилуия», воспринята Губайдулиной — в соответствии с христианским идеалом. В ответ на предложение написать Реквием, композитор решила: «...я поняла: на-

пишу Реквием, но это будет, наоборот, Аллилуия! То есть смерть, конец жизни я буду прославлять!» [15]

Эта жанровая картина говорит не столько о художественном потенциале реквиема, включающем старое и новое, каноническое и неканоническое, сколько о своеобразии исторической ситуации, позволяющей скорее уходить в небытие, чем рассуждать о бытии... (В связи с этим становится и понятным: почему requiem, а не панихида?)

Оригинальное решение на основе жанра православной *панихиды* представил Корндорф в Квартете (струнные + sprechstimme + другие нетрадиционные звучания), где произнесенное слово соседствует со звуко-, шумо- и светоэффектами. (По этому поводу мы уже имели возможность высказываться.) [16] Это не единичное обращение к православным текстам. Совсем недавно, на фестивале духовной музыки-99, прозвучало православное песнопение «Вечная память» (для хора) Валерия Кикты — музыка глубокая, возвышенная и светлая.

В заключение сошлемся на «Парастас» Феоктистова, заупокойную службу на церковно-канонические тексты. Соответствующий по текстомузыкальному духу обстановке храма, этот цикл, как и многое у нас, мог бы украсить и серьезный духовный концерт. В звучании древних песнопений этой службы заложен смысловой и эмоциональный потенциал. И музыка этого композитора дает почувствовать энергию вечности и бесконечности в чреде сменяющихся антиномичных образов: жизнь-смерть, земля-небо, тьма-свет... Феоктистову удается найти такие выразительные средства, которые, будучи рационально организованными, звучат как эмоционально непосредственные.

Уместно процитировать о. Павла Флоренского: «Слишком усиленное *подчеркивание* смысла, так сказать "разжевывание" его, неизбежно сообщает службе — хотя бы не было сказано ни слова — характер *рацеи* и решительно отвращает душу от молитвы, ибо вся служба освещается каким-то холодным рационалистическим светом электричества» («Наброски о богослужении», 1912. XII.1). Так вот этого характера «рацеи» в сочинении Феоктистова нет, а молитвенный дух, христиански небезнадежный, освящает и осветляет партитуру Парастаса.

В этом ряду следует еще раз вспомнить и «Братское поминовение» Кастальского (1916), поскольку только теперь произведение этого блестящего мастера церковной музыки прозвучало на концертной эстраде и стало доступным восприятию современного слушателя (в исполнении капеллы

«Московский Кремль» под рук. Г. Дмитряка). Сочиненный для хора, солистов, органа и оркестра, этот цикл претерпел не одну редакцию («Вечная память героям» — версия для хора, 1917) и в итоге воплотился в оригинальную жанровую форму, в которой сочетаются черты католического реквиема и православной панихиды. Понятие «русский реквием» (Асафьев), присвоенное этому 12-частному циклу еще в старые времена, оправдывается тем, что сочинение построено на межнациональном музыкальном материале — русских, сербских, католических, англиканских мелодиях. (См. разбор «Поминовения», тщательно сделанный Зверевой.)

Жанр концертного духовного *покаяния* (Шнитке, Пярт), вырастающий из содержания покаянных молитв, — это нечто новое и своеобразное. (Из прежней духовно-музыкальной литературы широко известны церковные «Покаяния отверзи ми двери» Веделя, Бортнянского.)

Если сочинение Шнитке «Стихи покаянные», сочиненные к 1000-летию Крещения Руси, основаны на церковной поэзии XVI века, то произведение Пярта, «Канон покаяния», — на подлинном «покаянном каноне», входящим в церковно-канонические тексты. Эти концертные произведения, несмотря на сходство онтологических моделей, — совершенно различны по духу и жанровым признакам. Большое значение имеет здесь отношение композиторов к проблеме слово-музыка.

Шнитке, разделяющий текст на известный и неизвестный, требует первичного вслушивания и вдумывания; композитор считает: «Если идти за текстом подробно, то возникает иллюстративность... В тех случаях, когда текст не может быть воспринят, очевидно, на первый план выходит музыкальное содержание произведения. И если оно правдиво само по себе, то это уже гарантия художественной содержательности его, гарантия восприятия» [17].

Для Пярта слово-символ имеет универсально определяющее значение: «*Канон* показал мне, как много значит выбор языка в характере работы, и, на самом деле, полная структура музыкальной композиции подчинена тексту и его законам: это позволяет языку "создавать музыку". Подобная музыкальная структура, подобное отношение к слову приводит к различным результатам в зависимости от выбора языка, это видно в сравнении Litany (английский язык) с Каноном покаяния (церковно-славянский). Я использовал идентичные, строго определенные правила композиции и получал различный результат в каждом случае» (из аннотации к концерту).

Творчески воспроизводя жанровые признаки Канона, художественно сочетая «идиолексику» русского православного пения и современные «конструктивные принципы», композитор создает произведение уникальное. «Покаянный канон» Арво Пярта — сочинение поразительное по духовной глубине, искренности и правдивости чувства; оно поразительно и по своим музыкальным средствам — скромным, тихим и в то же время величавым и символичным.

Указав на эти два хоровых произведения — Шнитке и Пярта, — мы вышли на уровень духовно-философского осмысления жанровой формы, то есть такого понимания и восприятия ее, которое, исходя из плана содержания как глубинной структуры, музыкально ощутимым делает не событийный ряд, а мысли и настроения, порождаемые им. (Это, конечно, не значит, что произведения нарратологической направленности лишены этого качества: его присутствие особенно заметно при наличии внутритекстовых «повествовальных инстанций» — например, у Денисова, Ларина, Мартынова.)

Жанр *Рождественских пьес* не иссякает в своей актуальности и, воплощая авторский «взгляд» на Событие Евангельской истории, дарит слушателю музыкальные образы, созданные вслед за Мессианом, Пяртом композиторами другого времени. «Рождественские колядки» Ларина (1992) — кантата для солистов, смешанного хора и ударных инструментов (по мотивам славянского фольклора, текстовую основу которой образуют фрагменты на русском, украинском и белорусском языках. Если можно говорить об «эвфонии» музыкального текста, то она явно дополняется эвфонией вербальной как «звуковым составом поэтической речи» (Томашевский). Своеобразный «жанр-ансамбль» — это драматургически выстроенное последование, в целом образующее красочный «венок песен», в который вплетены славянские фольклорные и народно-церковные напевы.

Рождественская тема, но в литературной интерпретации, — основа произведения В. Рубина «Звезда Рождества» (на стихи Б. Пастернака); решенное в жанре концерта для хора, сопрано, арфы и флейты, оно своеобразно преломляет опыт автора, накопленный в области хоровой музыки, а точнее кантатно-ораториальных сочинений и хоровых поэм.

Продолжая описание различных жанровых типов, наблюдаемых в ново-сакральных сочинениях, укажем на примеры, близкие театральному представлению. Музыкальное повествование развивается в виде *сцен* по типу драматической пьесы, которая «сама себя рассказывает».

Одним из древних чинов, содержащих особые песнопения, было «Пещное действо», совершаемое во время утрени в неделю перед Рождеством Христовым (прекратилось в середине XVII в.). И. Гарднер называет его «своего рода литургической драмой»: «В очень богослужебно-стилизованной форме в этом богослужебном чине изображалась описанная в книге пророка Даниила история трех отроков в Вавилоне, ввергнутых по приказанию царя Навуходоносора в разженную печь и оставшихся в ней невредимыми» [18]. Современное прочтение дано А. Николаевым в музыкальной драме «Пещное действо» (исполненное в 1998 году в Москве — в Рахманиновском зале) — произведении, сочетающем церковную, народную и современную музыкальную интонацию.

(Напомним также о «Пещном действе» Кастальского, относящегося к «старинному церковному обряду», изложенному по сохранившимся в рукописях напевам. Среди реставраций композитора и другие произведения: «Из минувших веков: опыт музыкальных реставраций», «Образцы церковного пения на Руси XV—XVII века», «Народные празднования на Руси» и др.)

В заключение упомянем еще об одной жанрово-типологической разновидности — в частности, музыке к кинофильмам, связанным с сакральной тематикой. Особый интерес вызывают музыкальные «сцены» к фильму «Гроза над Русью» (реж. А. А. Салтыков, 1991), сочиненные *Кириллом Волковым*. Пронизанные духом церковности — и по тексту, и по манере композиторского исполнения, — они образуют довольно самостоятельные жанровые разновидности хоровой музыки. «София Новгородская» (№ 2), состоящая из двадцати тексто-музыкальных блоков, это развернутое музыкальное полотно, живописующее церковными образами. При наличии ассоциативных связей с такими малыми жанровыми формами, как песнопение «Бог Господь» со стихами (из Утрени), псалмовое пение, великопостное песнопение «Покаяния отверзи ми двери...», формируется целостная композиция, объединенная ритмо-интонацией и тембризацией.

Надо сказать, «Бог Господь» и «Покаяние», изъятые из контекста кинофильма, могут существовать и как отдельные песнопения; при этом первое песнопение получает полное тексто-музыкальное оформление

(то есть берутся три тропаря с «припевом»), а второе — расширяется до границ, определенных темой и жанром этой покаянной молитвы. (Образуется примечательное взаимодействие первичной модели с ее иножанровым преломлением, приспособлением к кино-кадровой ситуации.) В этом фильме имеется и «Стихира Иоанна IV», положенная на текст и мелодию самого Ивана Грозного. Озвученная тембром мужского хора (тенора и басы) с издревле принятой унисонной дублировкой и «неправильным» ритмом, она стилизует народно-строчное пение в жанре стихиры — песнопения, которое «составлено по определенному размеру и принаровлено к определенному напеву» [19]. (Любопытно, что композитор, К. Волков, сочинил и концертную версию для инструментального состава, положив в основу это песнопение.)

Итак, завершая свое повествование о жанротворчестве современных российских композиторов — некий «панорамный обзор» (panoramic survey — по терминологии нарратологии), — мы попытались посредством «картинного модуса», но при частичном участии авторского голоса, охарактеризовать ситуацию в области новой сакральной музыки.

Она нам представляется следующей:

- Возникает *неупорядоченное множество* жанровых форм, имеющих разную природу, разные художественные ориентиры и разные средства оформления.
- Наблюдается индивидуализированная «стилизация», отсылающая к первоначальным образцам — церковным жанрам, внутренняя форма которых, однако, наполняется новым содержанием.
- Прослушивается музыкальное синтезирование традиционного и нетрадиционного музыкального языка, определяющего конструктивные принципы композиции по той или иной первичной (или вторичной) модели.
- Развивается нарративный жанр, проявляющийся на разных «повествовательных уровнях» — внутритекстовом и внетекстовом.
- Ищутся коммуникативные отношения — автора и слушателя, — позволяющие приблизить ситуацию или событие к непосредственной эстетической перцепции.
- Конструируются «пространственные формы», претворяющие древнюю антифонную идею в современный художественный «дизайн».

В целом наблюдения над современной духовно-концертной музыкой приводят нас к выводу о том, что жанр, не являясь застывшей системой, постоянно *эволюционирует* и даже смещается. При этом заметно меняются сами *жанровые функции:* они буквально «на глазах» становятся иными по сравнению с тем, что было характерно прежде.

Все эти названные (и многие еще не названные) композиционно-жанровые моменты требуют конкретизации, детализации и осмысления в дальнейших музыкальных анализах.

Примечания

[1] *Томашевский Б.* Теория литературы. Поэтика. М., 1999. С. 206.
[2] *Тынянов Ю.* Литературный факт. М., 1993. С. 122–123.
[2] *Томашевский Б.* Цит. соч. С. 207.
[4] Цит. соч. С. 210.
[5] Цит. по: *Шульгин Д.* Признание Эдисона Денисова. М., 1998. С. 385–386.
[6] Там же. С. 389.
[7] *Соловьев В.* Три разговора. СПб., 1994. С. 424.
[8] Цит. по: *Холопова В., Рестаньо Э.* Софья Губайдулина. М., 1996. С. 95.
[9] *Булгаков С.* Апокалипсис Иоанна. М., 1991. С. 54.
[10] Цит. по: *Холопва В., Рестаньо Э.* Софья Губайдулина. М., 1996. С. 95, 203.
[11] *Булгаков С.* Цит. соч. С. 54.
[12] Цит. по: Музыка из бывшего СССР. М., 1996. С. 86.
[13] Музыкальная академия. 1995. № 3. С. 5.
[14] Цит. по: *Рожкова Т.* Искусство быть понятным // Музыкальная академия. 1996. № 2. С. 19.
[15] Цит. по: *Холопова В., Рестаньо Э.* Цит. соч. С. 60.
[16] *Гуляницкая Н.* Заметки о стилистике современных духовно-музыкальных композиций // Музыкальная академия. 1994. № 1.
[17] Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. А. Ивашкин. М., 1994. С. 90.
[18] *Гарднер И.* Богослужебное пение русской православной церкви. М., 1998 (репринт). С. 558.
[19] Краткий церковно-богослужебный справочник. М., 1997 (репринт 1887). С. 301.

Глава шестая

О стиле ново-сакральной музыки

Методологические положения: к проблеме художественного стиля; музыкальная конструкция как воплощение художественного задания. — Хоровая музыка: многоразличие стиля произведения (на примерах Missa rossica Мартынова, «Русские страсти» Ларина, «Аввакума» Волкова). — Оркестровая музыка и воплощение сакрального смысла в музыке без слова. — Поэтика музыкальной композиции: «Космическая фантасмогория» и «Христос воскресе из мертвых» Виктора Ульянича.

Предварительно попытаемся сформулировать некоторые методологические положения, на основе которых будет производиться анализ нашего предмета. В предшествующих главах, посвященных различным сторонам духовно-музыкального творчества, мы постоянно касались вопросов музыкального языка, который, как и «всякая речь, состоит из слов, организованных во фразовые единства» [1]. Произведения, первичные модели которых взяты из мира онтологического (точнее — бытийно-религиозного), говорят со слушателем на музыкально специфичном языке, созвучном предмету, и в то же время языке понятном, не оторванном от известной музыкально-поэтической лексики.

Наша задача — обратить внимание: а) на выбор средств, б) на способ их комбинации с целью объединения и создания целостности. Заимствуя термин «поэтическая стилистика» из лингвистики (шире — теории литературы), мы будем обсуждать, по сути, музыкально-поэтическую стилистику, музыкальный «идиолект». Согласно отечественному знанию — работы В. Жирмунского, Б. Томашевского и др., — проблемы стилистики художественного произведения следует рассматривать на трех уровнях, а именно: *поэтической лексики, поэтического синтаксиса,* принципов звуковой организации, то есть *эвфонии.*

Музыкально-художественная речь избранных нами произведений на сакральную тематику не может быть, на наш взгляд, *не*-авторской, *не*-индивидуализированной, так как сам предмет — духовное осмысление тем, историй, сюжетов и т. п. — предполагает личностное отношение, воплощенное в звуковом образе. Об этом красноречиво

свидетельствует практика прошлых лет — отечественная и зарубежная; в этом убеждаемся, слушая опусы наших дней.

Итак, исходя из принятых допущений, мы попытаемся произвести анализ стилистики произведений не-храмовых, предназначенных для концертного исполнения. Один класс сочинений — *хоровой (или инструментально-хоровой),* — другой — чисто *инструментальный*; их объединяет первичная модель — тема, теоретически понимаемая как то, о чем говорится в произведении. «Для того, чтобы словесная конструкция представляла единое произведение, в нем должна быть объединяющая тема, раскрывающаяся на протяжении произведения» [2]. Нас интересует в данном случае не «словесная конструкция», а *музыкальная конструкция* как воплощение художественного задания. Заметим, что тема одних произведений имеет *фабульный* характер, то есть образует определенную совокупность взаимосвязанных событий и, соответственно, музыкальных образов. Примером фабульного произведения может оказаться «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» Денисова, «Апокалипсис» Мартынова. Однако *бесфабульных* произведений, имеющих дескриптивный характер, лирико-психологический или назидательно-дидактический тонус, может оказаться даже больше, чем фабульных. Последнее вообще присуще духовной тематике, нередко абстрагирующейся от событийной стороны и погружающейся в мир «богомыслия». К такому роду музыки можно отнести «Покаянный канон» Пярта, «Ликуйте пред Господа» и «Аллилуиа» Губайдулиной.

1. Хоровая музыка. О стилистике «Апокалипсиса» (1991), ранее названного Missa rossica, Владимира Мартынова — при многоразличии этого уникального произведения — можно писать также многоразлично, обращая внимание на те или иные стороны произведения и применяя те или иные методики анализа. Первичная модель, как уже говорилось, взята из Евангельского повествования — Откровение Иоанна Богослова — и структурно-композиционно воплощена в шестнадцатичастное произведение (в Откровении — 22 главы). Организованное композитором в строгом соответствии с евангельским словом, оно выстроено согласно «системе мотивов», составляющих тематику Апокалипсиса Иоанна. Однако смена фабульных ситуаций не повлек-

ла за собой смены музыкальных мотивов; более того, композитор мыслит монотематично, исходя из единой неизреченной Радости, ведущей к Новой Земле и Новому Небу. (Однако в наши задачи не входит анализ содержания, так как мы уже имели возможность обсудить это.)[3]

Исследуя «поэтическую лексику» Апокалипсиса Мартынова, важно обратить внимание на «слова» как единицы смысла, и не просто на эти единицы музыкального языка, но и на среду, в который они используются. Гипотетически мы предполагаем, что Мартынов, беря ранее сформированную лексику, насыщает ее новым смыслом и тем самым расширяет, обогащает ассоциативный ряд. Что имеется в виду?

Прежде всего, своеобразной доминирующей единицей языка на *макро*-уровне становится древний напев — «Доме Ефрафов граде святый» (подобен, 2-го гласа), — в котором автор открывает огромный смыслообразующий и формообразующий потенциал. Разложенный на составляющие — попевки, структурные элементы, — этот напев проникает на *микро*-уровень, во все поры композиции, и организует живую, единую и многоразличную интонационную форму. Является ли такого рода прием использованием *архаизма*, то есть употреблением устаревшего материала в языке с определенными выразительными целями? Действительно, заимствованный из поэтической лексики давних времен, он несет на себе печать *славянизма*, и более того, — «библеизма». Однако это не есть простая дань прошлому, а есть создание слова-символа, несущего на себе как груз многовекового смысла, так и коннотации нового времени.

Подобного рода «идиолексикой», а точнее, языковым славянизмом, является в Мессе и ладо-гласовая структура, а именно церковный звукоряд (12-тоновый: соль–ля–си–до–ре–ми–фа–соль–ля–си-бемоль–до–ре), используемый целостно и по частям — и как модальность всего произведения, и как местный «строй». Являясь первоосновой, «порождающей моделью» (термин Лосева), он детерминирует множество вариантов — многое в едином, — среди которых не только усеченные или полные формы, но и производные (например, мажоро-минорные). Символика гаммы раскрывается, обнажаясь, в коде произведения — «Доме Ефрафов, Граде Святый, пророков слава украси дом; в нем Божественный рождается...»: неявное становится явным, имплицитное — эксплицитным...

Сам композитор как музыковед, выводя звуковысотные отношения из структуры текста, а конкретнее, такого его элемента, как

строка, пишет: «Строка, принятая в качестве неразложимой артикуляционно-интонационной единицы и основы звуковысотных связей, служит фундаментом для построения "звукоряда строки"»[4]. Однако, подчеркивает автор, понятие звукоряда строки и музыкального звукоряда есть разные вещи. «Музыкальный звукоряд — это ряд объектов, а звукоряд строки — ряд переходов от одного объекта к другому. Музыкальный звукоряд есть звукоряд, состоящий из ряда ступеней, звукоряд же строки есть звукоряд, состоящий из ряда ступаний по ступеням» (Там же. С. 38). При такой тонкой игре смыслами, становится ясным, какое значение для Мартынова имеет музыкально-поэтическая лексика, а точнее — лексемы как единицы музыкального языка, где даже «тон» (зафиксированная точка, абстракция) и «тонема» (живая сущность интонирования), не совпадают по значению в рамках «единой певческой действительности».

Анализируя музыкально-поэтическую лексику «Missa rossica», мы затронем, наряду с оригинальной звуковысотностью, «древле-русской» и метроритмический аспект. Прозаическая речь текста Откровения «переведена» автором через прозаическую же музыкальную речь. Иными словами, погружаясь в среду древней певческой традиции, Мартынов привлекает характерные аметрические средства, полностью не исключая и метрические. Так называемая силлабическая система ясно проявляется здесь в речитативах «протагониста»: времеизмерительной единицей становится слог, равномерно повторяемый и завершаемый «каденцированием» в конце колона, или строки текста.

Но такого рода линеарный поток ритмических единиц — только один из приемов этого произведения. Ритмический язык в целом гораздо сложнее: при сочетании нескольких голосовых партий возникают, во-первых, синхронные проведения (соответствующие унисонному пению: высотная и ритмическая линии совпадают), а во-вторых — несинхронные проведения, в которых используются разные ритмические рисунки в одновременности (например, в № 5, «Видение Сидящего на престоле»: в двух хорах антифонно-канонически, на словах «Свят, свят, свят», перекликаются различные ритмо-мелодические фигуры, воспринимаемые как укрупненные единицы.) При абстрагировании от конкретных условий того

или иного певческого номера оказывается, что Мартынов, интуитивно или сознательно применяет древний (античный: греческий? латинский?) прием: в качестве «моры», то есть времени произнесения самого короткого слога, используется короткая длительность, порождающая следующий ряд: восьмая (одна мора) — четверть (две моры) — половина (четыре моры) — целая (восемь мор), которая может быть свободно пролонгирована (длительности с точкой, которых здесь немного, мы опускаем).

Таким образом, в «Русской мессе» и высотный, и ритмический параметры подчинены идее древнерусского церковного пения даже на уровне поэтической лексики. (Однако этот аспект художественной системы произведения мы описали лишь в первом приближении: в партитуре и в живом звучании имеется немало значительных подробностей, накладывающих отпечаток на восприятие целого.) Каков же «поэтический синтаксис» произведения? Как взаимодействие и сочетание этих поэтических «слов» формирует целое?

На всем, на наш взгляд, лежит печать авторского подхода, а шире — мировоззрения и философско-богословско-эстетического мышления. Показательно в этом отношении умозаключение композитора: «Из всего сказанного становится ясно, что то, что скрыто под определением «звукового материала» не есть нечто аморфное и пассивно подчиняющееся тому или иному принципу организации. Напротив того, сам материал таит в себе законы своей организации и даже, более того, диктует эти законы. Вот почему нет единого звукового материала, организуемого тем или иным способом, есть различные звуковые материалы, обуславливающие те или иные способы организации» (Там же. С. 111). Формула «материал — организация» становится основополагающей для «Русской мессы». Выбор материала — это одновременно поиск и открытие ему соответствующих принципов организации поэтического синтаксиса произведения; и, конечно, стилистика музыкального языка этого своеобразного хорового творения — область нелегких аналитических изысканий.

«Тон» и «тонема» детерминируют и разные типы звуковысотных структур. Мартынов подчеркивает, что «тонема обозначает некий процесс, некое движение», идею «текучести и перетекания». Так вот,

звуковысотная система Апокалипсиса воплощает эту процессуальность прежде всего в том, что ладо-гласовая диатоника не имеет тоникализирующих устоев в духе западно-тональной системы. Известно, что в гласовой мелодии в качестве конечного тона (см. Разумовского) могут выступать любые тоны (кроме си) церковного звукоряда. Они вовсе не символизируют идеи устоя, к которому были бы направлены все тяготения. В анализируемом сочинении это так и происходит: до (№ 1) — ля (№ 2) — ре/ля (№ 3) — ми (№ 4а) — ля/соль — до (№ 5)/ля — ля (№ 6) — ми (№ 7) — ре/ля/ми (№ 8) ... до/фа/до (№ 16) — со внутренними смещениями на другие ступени, которые, однако, звучат не как «побочные», а как «альтернативные» для данной системы.

Звуковысотная организация, созданная Мартыновым в этой музыке, вырастает из законов древнерусской системы, ими она насыщена и освящена; тем не менее, думается, не следует ее воспринимать как авторски *де*-индивидуализированную. Более того, композитор рассматривает систему не как некую теоретическую абстракцию, а как живое музыкально-певческое интонирование, происходящее в рамках пространственно-временной диспозиции музыкальных фактов.

Не только звуковысотная, но и ритмическая система могут быть проанализированы двояко в произведении Мартынова, а именно: в малом и большом, в частном и целом, — а обобщенно выражаясь, — в элементах и их взаимосвязях. Поскольку Русская месса жанрово ориентирована не только на особый тип нарративной формы, но и на некое подобие службы, постольку можно ожидать здесь и микро-, и макроритмические закономерности. Напомним слова Флоренского: «Идея церковности — в ритме... Тут нет произвола — служба течет с такою же точностью, как и светила небесные, да и сама есть явление небесной музыки здесь, на земле» [5].

Ритм формы Апокалипсиса, если и не обладает «такою же точностью», то воспринимается на уровне чередования разных музыкально-событийных единиц. Сольно-речитативные эпизоды, повествующие о свершениях, чередуются со все более «сугубыми» молениями хора на «Господи, помилуй» (ассоциация с ектенией); «мелодическое пение» (от повествующего Иоанна — bar. solo, от трубящего Ангела — soprano solo) чередуется с «гармоническим пением» хора, просящего и взывающе-

го о помиловании народа; светлые и радостные музыкальные состояния (например, «Видение Сидящего на престоле», «Брак Агнца» и, наконец, «Небесный Иерусалим») чередуются с тревожными и страшными («Снятие семи печатей», «Два зверя», «Семь чаш» и др.) — все эти музыкальные «события», сменяя друг друга на определенном временном промежутке, создают ритмическую «пульсацию» космического миропорядка. Заметим, что музыкальная модель как бы макрокосмоса повторяется и в микрокосмосе. Например, в циклическом «последовании» № 9 — «Снятие семи печатей» — постоянно звучит три круга интонаций, три вида музыкального тематизма и фактуры: соловозвещение, хор-рассказ и хорал-моление.

В № 8 — «Поклонение Агнцу» — у двух хоров возникает настоящий антифон с четко ритмованным последованием «реплик», текстомузыкальных строк, подчиненных по времени и цифровому ряду: [coro I (5) + coro II (5)] [coro I (5) + coro II (5)] [coro I (7) + coro II (7)] [coro I (5) + coro II (5)] [coro I (5) + coro II (5)] [coro I (8) + coro II (8)] [coro I (3) + coro II (3)] [coro I (3) + coro II (3)] [coro I (3) + coro II (3)] [coro I (3) + coro II (3)] [coro I (3) + coro II (3)] [tutti — 9 тактов]. Музыкальная форма — каноническая имитация у двух четырехголосных хоров — срастается здесь с церковным жанром антифона, поемому как славословие Агнцу.

Таким образом, ритм формы оказывается связанным и с числовой символикой: число 7 перенесено в партитуру и управляет формообразованием — семь печатей, семь труб, семь чаш; определяет даже музыкально-технические приемы — семь канонов в № 10 (в ситуации с семью трубящими Ангелами) и др. [6]

В итоге анализа некоторых специфических черт ритма и звуковысотности в Апокалипсисе, можно заключить, что композитор многое черпает из кладезя церковно-певческого жанра. Это касается и поэтической лексики, и поэтического синтаксиса художественного произведения. Однако стиль музыкального сочинения — может быть, в большей степени, чем литературного, — определяется не только «поэтической лингвистикой» (Жирмунский), но и средствами *композиции*, то есть распределения звукового материала во времени-пространстве произведения, чего мы уже коснулись выше.

«...В поэзии мы имеем дело не с сюжетом и композицией вообще, а с особого рода тематическими и композиционными фактами — с сюжетом, воплощенным в слове, с композиционным построением словесных масс; точно так же композиция музыкальная и живописная не может быть отделена от особого материала данного искусства и рассматриваться в отвлечении, как тождественная с композицией поэтической» [7].

Композиция «Апокалипсиса» Мартынова — это сложное многоуровневое уникальное образование, в котором в едином синтезе сливаются идеи, исходящие из разных источников — нарративного жанра (как прозаического повествования, основанного на священном тексте Откровения), церковной службы (литургического последования), молебного канона, литии и даже соборования (то есть диалогической формы, содержащей обращение и прошения с многократным «Господи помилуй»), особой кантатно-ораториальной формы, созданной в условиях современных статико-динамических форм. А в целом — это *авторский* жанр «прозаического повествования», нагруженный разного рода ассоциациями, это авторская форма, аналога которой установить не удается, да и не требуется.

Используя различные виды пения — антифонный, респонсорный, с канонархом, гимнический, — композитор создает живую музыкальную ткань, хотя специально и не преследует чуждый жанру церковного пения драматизм или лиризм. Процесс тембризации, осуществляемый двумя хорами и солистами (сопрано и альты — мальчики), — суть создание поистине «симфонии человеческих голосов», сонорно дифференцирующей музыкальный текст в его теснейшей связи с текстом словесно-каноническим. (Это специальная тема, разрабатывать которую мы в данном месте не будем.) Таким образом, поставив проблему стилистики современного сочинения на сакральную тематику, мы приходим к выводу о возникновении особого «стиля произведения» в этой области. Выросшее на почве священной прозы и прочитанное устами талантливого и образованного художника, оно репрезентирует глубокое знание русской православной традиции, равно как и современных методов композиции.

Владимир Мартынов как исследователь пришел к выводу: «Теперь к противопоставлениям "молитва — игра"; "аскетическая система — искусство", "богослужебное пение — музыка", прибавляется противопоставление "распев — концерт"» (Цит. соч., с. 63). Как в этой теоретически непростой ситуации воспринимать звучание Апокалипсиса — как молитвенное пение или искусство игры? как «распевание»

св. текста или концертное его представление? Не предназначенное для храмового действа, Откровение получило богословско-музыкальное толкование не без помощи средств богослужебного пения, равно как и средств музыкального искусства. Так ли это?

«Русские страсти» Алексея Ларина (1993) — произведение, мимо которого нельзя пройти, анализируя современную сакральную «идиолексику». Если «Русская месса» Мартынова — взгляд современного художника в будущее как музыкальное размышление о «жизни будущего века», то «Русские страсти» Ларина — взгляд в прошлое, омраченное ужасом страданий и неизреченной радостью Воскресения. Но их объединяет — в плане содержания — жгучее ощущение настоящего, боль за духовное состояние современного человека. И неважно: «месса» это или «пассионы», — их роднит «русская идея», выраженная прежде всего музыкальным языком.

«Борьба русского народа за свободную и достойную жизнь на земле — продолжается, — писал И. А. Ильин. — И ныне нам более, чем когда нибудь, подобает верить в Россию, видеть ее духовную силу и своеобразие и выговаривать за нее, от ее лица и для ее будущих поколений ее *творческую идею*» [8].

Конкретная художественная идея, в оратории Ларина воедино собравшая музыкальные средства — старые и новые, фольклорные и церковные, — есть «идея сердца», согретого высокой любовью и высокой культурой духа. Сформировавшаяся и отработанная в хоровых и вокально-инструментальных произведениях, эта идея предстала в цикле «Русские страсти» впервые в таком объеме и концентрации. Стиль произведения — проявление его художественного потенциала, соединившего план содержания и средства выражения.

Отбор текстов и формирование композиционной структуры — важная сторона метода композитора. Основу сочинения представляет Четвероевангелие, фрагменты из которого избраны в соответствии со «сценой» — той или иной темой «Страстей»: «Въезд в Иерусалим», «Торговцы в храме», «Иуда», «Вечеря», «Причастие», «Гефсиманский сад», «Поцелуй Иуды», «Надругательство», «Петр», «Пилат», «Распятие» (по первоначальному авторскому плану). Присутствие фольклорных текстов («Не шум шумит, не гром гремит» — № 1, «Сон Богородицы» — № 2, как и фрагменты плача — в №№ 11 и 12), дополняет картину.

Повествовательный модус постоянно сопряжен с драматическим модусом, что создает многоплановую композицию, объединенную глубокой богословской идеей — от смерти — к Жизни, от тьмы — к Свету. (Кстати, эффекты освещения предусмотрены в партитуре и распределены по ходу развития драматургии сочинения.) Результат — большая динамическая форма, состоящая из пятнадцати непосредственно переходящих друг в друга (attacca) частей и объединенная восходящей крещендирующей волной — с кульминацией на торжественно-пасхальном финале со славословием.

Постоянное взаимодействие, а иногда переплетение и наложение, повествовательной и эмоциональной инстанций не воспринимается как противоречащее сути жанровой формы. Возникает ассоциация с принципом последования в «службе» — например, Утрени Великого Пятка, — когда чтение Евангельских текстов (12) чередуется с пением антифонов, седальнов и др., эмоционально «толкующих» содержание. (Заметим, что текст 15-го Антифона — «Днесь висит на древе...» использован Лариным в трагической кульминации оратории — «Распятие», № 12.)

Таким образом, неоднооснованность, многоуровневость первичной модели «Страстей» — Евангельские, православно-молитвенные и фольклорные тексты, — как и авторская их комбинаторика, образовали неоднородную жанровую модель.

Музыкальный «идиолект», техника музыкального языка Ларина — следствие поставленной художественной задачи. Интонационный фонд оратории — совокупность различных источников, а именно: духовно-музыкальных, народно-песенных, авторски независимых, коренящихся в современном композиторском письме. Будучи ясно опознаваемыми и различимыми, они сочетаются в музыкальный нарратив с чертами художественного рассказа, литургичесакой драмы и взволнованного лиризма. И это главное.

Стилистика духовно-музыкального начала, трансформированная сквозь призму индивидуально-авторского прохода, занимает господствующее музыкальное пространство. В чем это проявляется? Во-первых, в привлечении древних обиходных напевов, вставленных в отдельную картину или сцену оратории. Так, кульминация произведения — «Христос воскресе из мертвых» (№ 13) начинается мелодией стихиры «Воскресение Твое Спасе» (глас 6), которая гармонизована и вариантно развита в многослойном хоровом звучании, завер-

шающемся торжественно простым, в веках отшлифованным троекратным тропарем — «Христос воскресе из мертвых». (Возникающее при этом ощущение шествия, напряженного ожидания вполне согласуется с народным пением во время Крестного хода.)

Церковная мелодия знаменного происхождения — основа № 7: песнопение «Вечери Твоея тайныя», исполняемое в Великий Четверг на Страстной Седмице, звучит как глубокая духовная исповедь, скорбь о содеянном и мольба о прощении. «Распетое» в полифонно-гармонической фактуре, стилистически укорененное в древнем обиходном звукоряде, своеобразных «исонах» (= педалях) и несимметричной ритмике, это песнопение воспринимается как современное духовно-музыкальное «прочтение» главнейшего из песнопений постной Триоди.

Обиходная попевочность проявляет себя и не в столь явном виде. Она внедряется в особых формах в разные моменты оратории, например: «Покаяние», «Покланяемся страстем Твоим, Христе», — сохраняя жанровые признаки и языковые особенности, что создает интонационные арки и «работает» на музыкальное целое.

Во-вторых, кроме народно-храмового, автор привлекает и народно-деместенное пение (здесь внехрамовое, домашнее), что создавая свою линию музыкальной драматургии, звучит и обособленно, и в полифонно-структурном сочетании.

В-третьих, музыкальный образ «Страстей» складывается не только из традиционно-православной интонационности, современная стилистика — область наиболее драматичных событий. «Отче наш» (№ 8, «Гефсиманский сада») — римическая алеаторика на минимальном высотном материале, многократно повторяемая у теноров и басов; крики иудейской толпы «Пророки нам» с диким хохотом (№ 9, «Повинен смерти») — полифонизированные кластеры и глиссандо; «Распни его» (№ 10, «Пилат») — высотно-ритмическая алеаторика хора на фоне импровизационной высотной линии флексатона; полиструктура (№ 12, «Распятие»), состоящая из антифона «Днесь висит на древе», независимо звучащего плача народного голоса и инструментального сопровождения, — комплекс «поли» (интонационности, ритмики, тембровости) с интенсивным тонально-гармоническим развитием.

Таким образом, «идиолексика» музыкального языка произведения Ларина «Русские Страсти» находится в тесном взаимодействии с первичной онтологической моделью, что детерминирует своеобразный

стиль произведения и его жанровую форму. (Некоторые моменты авторского замысла, связанные с внедрением духовных стихов, могут вызывать неоднозначное к себе отношение.)

Своеобразие поэтической стилистики — принадлежность творчества *Кирилла Волкова*, а в данном случае — его духовно-музыкальных произведений. Конструктивные принципы в его сочинениях на сакральные темы находятся в прямой зависимости от художественного задания — от первичной модели, которая, будучи онтологической, варьируется от произведения к произведению. Концерт-картины «Андрей Рублев» (для симфонического оркестра и солирующего квинтета духовых инструментов), хоровой цикл «Тихая моя родина», серийный фильм Салтыкова «Гроза над Русью» эпохи Ивана Грозного — все это разные темы и сюжеты, как и соответствующие им приемы музыкального оформления. Но стиль композитора в этой области наиболее ясное и яркое очертание приобрел в 90-е годы. Хоровая мистерия «Аввакум», тропарь св. Спиридону Тримифунтскому, сочиненный по заказу церкви Успения на Могильцах, как и фильм «Матвеева радость», являются подтверждением тому. Характерный метод Волкова — это создание определенной музыкально-интонационной атмосферы (вне прямого цитирования), и в частности «стилистическое подражание» (Лихачев) знаменному роспеву.

Считая себя не готовым для работы в церковном стиле, то есть писать музыку для храма, Волков создает произведения, изначально ориентированные на внехрамовый стиль, что определяется, естественно, и выбором текстов. Хоровая мистерия «Аввакум» основана на первосточнике — «Житие протопопа Аввакума», произведении гениального писателя, заинтересовавшее композитора как памятник русской литературы. Созданный в период изменений в жанровой системе (XVII в.), в эпоху возрастания индивидуального начала, этот памятник содержит немало возможностей для музыкальной интерпретации. «Борьба Аввакума не только духовная — за духовную, умственную свободу личности, но и борьба физическая, — пишет академик Лихачев. — В этой борьбе Аввакуму удается одолевать сопротивление самих законов природы, он совершает чудеса — чудеса особого склада, побеждающие косность материи... Это особое барокко — барокко, ставшее на место Ренессанса...»[9]

Есть ли черты этого «особого барокко» в музыке Кирилла Волкова?

Пятнадцатичастная композиция, написанная для хора без сопровождения (сопрано, альты, тенора и басы), — это цепь сюжетов, отражающих как житийные картины, так и проникновенные молитвословия. Так, молитвенно звучат: «К Богородице» (№ 2) для женского двуголосного хора, «Роспев» (№ 2а) для басов и теноров, «Плач Аввакума» (№ 14а) для смешанного хора и солистов (молитва, однако, всеприсутствует, проникая в текстомузыкальную ткань мистерии). Но в большинстве номеров преобладает все же нарративный модус, повествование с участием ряда действующих лиц, среди которых Аввакум, Анастасия, Огрофена, царь Алексей Михайлович, Морозова, Урусова, Данилова, Пашков, Еремей, а также драматический артист-чтец неозвученных текстов. (Композитор считает, что для театрально-сценического воплощения, которое задумывалось, мешает обилие именно хоров.) Таким образом, мистерия оказывается, по словам автора, сочинением *«междужанровым»*, то есть в ней нет непосредственной связи ни с театром, ни с кантатой, ни с ораторией. Какова же организация музыкального материала?

Внутренняя форма «Аввакума» не поддается схематизированию, хотя и подчинена драматургическому становлению, определенному ритму формы — ритму более или менее развернутых частей, подъему и спаду эмоционального напряжения. Многозначительный «Сон Аввакума» (№ 6), развернутая хоровая сцена «В Сибири» (бичевание Аввакума) (№ 7), диалог «Душе моя» (№ 12) и особенно драматичный «Плач Аввакума», звучащий перед финалом, — притягивают внимание слушателя и акцентируются в событийно-молитвенном ряду «оратории».

Содержащая богатый арсенал выразительных средств, мистерия синтезирует жанровые признаки и музыкальную стилистику далекого прошлого и близкого настоящего. Первый вопрос: каково воздействие старообрядческого пения? Итонационная сторона произведения, подчеркивает композитор, связана с дореформенной музыкой, но это отнюдь не означает, что она должна быть монодийной. Только один номер — «Роспев» — вписывается в интонационно-мелодическую сферу прошлого. Одноголосный роспев построен на 12-тоновом церковным звукоряде, попевки которого содержат си и си-бемоль как натуральные ступени. Тем не менее, воздействие старинной русской монодии не единично, оно органично сливается, проникая во многие номера, с полифонио-гармонической фактурой, его развивающей, «мультиплицирующей».

Мелодическое пение, как его называли прежде, начинает произведение (№ 1) и продолжается в партии Аввакума (лад объединяет признаки церковного и минорного); звучит в «дуете» (№ 3) Аввакума и Настасии (неполная церковная гамма элементами минора), воздействует на интонационность «Сна Аввакума» (те же ладовые признаки с иноэлементами), господствует в «Брацком остроге» (№ 8) — басово-унисонное пение в несимметричном ритме (до минор с си-бемолем и си-бекаром), заканчивающееся смешанно-хоровым звучанием и т. д. — вплоть до «Вострубите трубою...» (№ 15, двуголосие в церковном ладу).

Не случайным, видимо, окажется впечатление о детерминирующей роли церковно-ладового мышления, свойственного древнему пению, но преображенному в условиях воздействия современной тональной организации. Не цитируя, хотя и включая характерные попевки и тип голосоведения, композитор воспроизводит древнее дореформенное пение — и в ритмах, и в тембрах, и, наконец, в ему присущих формах.

Нас заинтересовал вопрос: есть ли в музыкальной композиции что-либо от древнерусского литературного жанра. Думается, что многочастность, программность, повествовательность, драматургия становления, индивидуализация «номеров» — все эти стилистические признаки, возможно, идут от барочных времен. Но в условиях современного музыкального языка, они, естественно, модифицируются, обновляются и приобретают своеобразную новую экспрессию.

Кратко охарактеризовав художественный стиль духовной музыки Волкова, мы сознательно подчеркиваем идею ее производности от текстовой основы, первичной модели. Однако дух авторского осмысления и композиторского мирочувствия оказывается в них превалирующим. Ненавязчиво...

Рассматривая авторские стили, вернее, стиль отдельного произведения как выражение индивидуального начала, мы намеренно сопоставляем разные подходы, характеризующие *многоразличие* мышления современных композиторов. Три хоровых произведения — «Апокалипсис» Мартынова, «Русские страсти» Ларина, «Аввакум» Волкова могут быть соотнесены только на этой основе.

2. Оркестровая музыка. Воплощение сакрального смысла в музыке без слова — проблема, которую приходится решать, как и прежде, многим композиторам XX века. Звук, при его символическом напол-

нении; последование звуков в музыкальной композиции, при их «способности» воплощать музыкально-событийный ряд — весь этот художественный потенциал используется композиторами при решении вечных вопросов, интерпретации духовных Истин.

Поэтика музыкальной композиции, избираемая композитором, не есть нечто заранее данное: она творится и созидается вместе с жанровой формой и музыкальным языком. В этой области, возможно, как нигде встает задача исследовать конкретный авторский подход, реализованный в стиле произведения. (Эта проблема поднималась в главе 5, посвященной обзору жанровой панорамы.)

Выбор объекта при этом требует как поиска специфического ракурса анализа, так и ориентации на конечный результат, то есть художественные достоинства самой музыки. Мы остановили свой выбор на сочинении Виктора Ульянича «Христос воскресе из мертвых», по своему замыслу одному из стилеобразующих для нашего времени. Входящее в грандиозный цикл — «Таинство света» (семь светозвонов для большого симфонического оркестра), — оно не может быть воспринято вне общей авторской концепции, поражающей философски-богословской и эстетико-музыкальной обусловленностью.

(См. Приложение: авторский комментарий В. Ульянича, в котором описана онтологическая модель, жанровая принадлежность, общая структура, наименование, состав оркестра и другие важные композиционные установки цикла.)

Христос Воскресе из Мертвых для большого симфонического оркестра — это *«светозвоны»* как специфический жанр, в котором взаимодействует представление о Свете и Музыке, слитое воедино — как целокупность особого рода. Основная, вернее, осно/вная, идея произведения коренится в Священном писании, глубокое проникновение в которое характеризует авторский замысел и его претворение. Уместным представляется привести высказывание Е. Н. Трубецкого, который в книге «Смысл жизни» писал: «Во Христе жизненный круг перестает быть порочным кругом. Победою на кресте *упраздняется дурная бесконечность и дурная периодичность смерти.* В противоположность Дионису и другим богам натуралистических религий, периодически умирающим и периодически воскресающим, *Христос единожды умер и воскрес;* в Нем упразднен самый закон всеобщего периодического умиранья. В Нем весь мир от человека и до низших

ступеней творенья должен раз навсегда воскреснуть. Тем самым порочный круг всеобщей суеты пресуществляется в небесный круг вечного покоя. Мир приходит к своему безусловному концу не в смысле прекращения, а в смысле *достижения полноты* бытия. И выстрадавший блаженство развенчанный царь-человек вновь восстанавливается в своем царственном достоинстве»[10].

«Надструктурые заданности» (термин Лосева), выраженные словом Писания, воплощаются в художественно-звуковые образы, в музыкальные мысли, в становлении и развитии которых является мировидение и мирочувствие современного композитора. «Совершенная жертва не есть только нравственный подвиг, это — полный переворот в целом жизненном строе, основанном на самоутверждении тварного эгоизма, и потому самому — начало целого космического переворота. Два мира, два противоположных жизненных строя столкнулись на Голгофе — проповедь самоотречения и отдачи себя Богу, с одной стороны, а с другой стороны — вызванный ею подъем всех сил зла, всей накопившейся в мире ненависти...» [11]

Разгул сил зла и ненависти — это не только *тогда*, но и *теперь*; и современный мир «хочет жить сам по себе, для себя», и не в Боге, а в себе полагает свою высшую цель... Кричащая острота вечных противоречий и авторская позиция по отношению к добру и злу концепционно звучит, образуя оппозитивную структуру, в этом светозвоне Виктора Ульянича.

В основе произведения, наделенного стремлением к «богомыслию» в звуках, лежит художественно убедительная система принципов конструирования. Попытаемся в них вникнуть, применяя предложенный Ульяничем язык описания музыкального объекта (имеются в виду положения его диссертации)[12]. *Макроуровень,* то есть все «звонное пространство-время» произведения, суть реализация событийного ряда — Смерть и Воскресение.

Пространственная форма светозвона имеет некоторое сходство с тем, что наблюдалось в *Дыхании Космоса* (для брасс-квинтета): музыкальное становление проходит две контрастные фазы, резко отчлененные друг от друга. Но если в брасс-квинтете эти части симметричны относительно этой грани, то в светозвонах — скорее несимметричны (или частично симметричны), хотя и ясно отчленены «аккордом-колоколом».

Кроме того, формообразование управляется пропорциями золотого сечения, фрактально проецируемыми на целое и его части. То есть в про-

изведении нашел применение вселенский принцип организации «тварного вещества». «Тело» музыкального произведения, если можно так выразиться, спроектировано наподобие знаменитого «модулера» Ле Корбюзье: в основе находится пропорциональная сетка ряда Фибоначчи.

Если обозначить, пользуясь терминологией Ульянича, весь музыкально-звуковой объект термином *макрозвонн*, то можно в целом определить его как метаморфозу *интонационности пасхального тропаря* «Христос воскресе...». Мелодический, ритмический и гармонический потенциал этого старинного общенародного песнопения, поемого каждым в Святые дни годового круга, пронизывает все звучание партитуры, всю святозвонную композицию.

Мезоуровень образует тематический материал, объединяемый в определенные тематические комплексы — *мезозвонны*. Инвариантом интонационности является тропарь, порождающий многоразличные варианты — мелодия, излучающая высотные и ритмические импульсы, разлитые по всему сонорному пространству композиции. Этот обиходный мотив представлен в произведении и как *тема*, образ которой собирается постепенно, и как *предтема*, то есть рассредоточенный образ сонорного комплекса.

Мелодия четвертого гласа проводится полностью семь раз (во II части), что само по себе уже символично; она, облаченная в различные тембровые варианты, насыщает своей энергией все пространство-время звучания. По своей структуре мелодия ясна и проста: это трехстрочное молитвословие в объеме терции (так называемое укосненное согласие), гармонически вмещенное, как в обиходе, в переменный ре минор — до мажор — ре минор. Драматургия становления победного звучания Светлого воскресного тропаря — путь, по которому проходит все музыкальное развитие, все «темброинтонирование» композиции.

Надо сказать, что Ульянич, заимствуя стилистику древнерусского пения, не исключает возможности модуляционного процесса, перемещения тропаря на разные «ступеневые» уровни. Следовательно, автор позволяет себе мыслить не в гласовой высотной организации, а в условиях европейского интонирования, сложившегося в русском богослужебном пении в конце XVII века и существующего по сей день. Любимый народом, этот напев свободен от воздействия времени...

Ритмическая структура тропаря, следующая прозаическому тексту — его просодии и членению, — задает импульс двучленного ритмического ряда (четверть-половина), который преобразуется затем и в другие производные варианты. «Тематическое» присутствие тропаря — это своеобразный стилистический прием, основанный на комбинации двух параметров — высотности и ритма и допускающий их взаимообмен, взаимозамещение по ходу драматургического повествования.

Таким образом, анализируемый «светозвонн», то есть музыкальная целостность сонорно-оркестрового произведения, можно представить себе как монотематическое сочинение, состоящее из ряда *событий* — от «аккорда-колокола», представленного в самом начале, и до звукомасс различного «наполнения». Объединенные единой образной идеей, звукоблоки, однако, различаются своими конструктивными принципами, например: пуантилистское звучание «предтемы» в начальном фрагменте I части или истаивающее проведение древней мелодии у челесты в конце светозвона.

Микроуровень — это звуковые атомы призведения, *микрозвонны*, обладающие специфической параметрической характеристикой, то есть высотностью, тембром, интенсивностью, артикуляцией. К такого рода элементам, играющим существенную роль в драматургии, можно отнести, не говоря о темброво окрашенных отдельных звуках, и интервалы, и созвучия. Лейтгармонией является полиаккорд из двух уменьшенных септаккордов (он появляется в начале, середине и в конце произведения, образуя некое арочное «перекрытие»). К элементному составу могут быть отнесены и трезвучия — мажорные и минорные, — в разных тембрах озвучивающие мелодию тропаря, а также звукомассы разного рода. В отличие от аккордов, звукомассы не дискретны, а континуальны: они быстро меняются как в пространстве, так и по оси времени, обладая большим или меньшим объемом, насыщенностью и плотностью. В этом произведении Ульянич не «сочиняет» звука, как это делается в электронных композициях, но композитор, придающий огромное значение *темброинтонированию*, явно активизирует все параметры, и особенно «звонные», оркестрово-инструментальные.

Светозвоны — их макро- и мезоуровни — не мыслимы вне дифференцированных и планомерно продуманных тембровых решений на микроуровне. Концепция произведения в целом требует осознания каждой детали, каждого элемента; отсюда темброво-инструментальная драматургия, как и фонизм атомов музыкальной ткани — в центре внимания композитора, поставившего целью овладеть *новой художественно-выразительной средой*.

В краткой форме невозможно описать все то, что составляет конструктивные принципы этого симфонического повествования — нарративно-богословского, — одухотворенного композиторским слышанием в космогоническом пространстве-времени.

(Большое значение имеет авторский комментарий к светозвону VI — «Христос воскресе из мертвых», как и другому произведению, светозвоны II — «Космическая фантасмагория» для большого струнного оркестра и фортепиано. Это вербальное творчество В. Ульянича, владеющего словом, адекватным его музыке, — знак нашего времени, возрождающего русское композиторское музыковедение в новой ментальной и звуковой среде. — См. Приложение, помещенное с разрешения композитора.)

Этим повествованием о хоровом и инструментальном сочинениях, естественно, нельзя ограничиться даже в рамках поставленной проблемы. И возможность всегда продолжить начатые ряды, уходящие, видимо, в бесконечность, будет неизменной при изменяемости самого музыкального феномена.

Примечания

[1] *Томашевский Б.* Теория литературы. Поэтика, М., 1999. С. 30.
[2] *Томашевский Б.* Цит. соч. С. 176.
[3] *Гуляницкая Н.* Заметки о стилистике современных духовно-музыкальных композиций // Музыкальная Академия. 1994. № 1.
[4] *Мартынов В.* Пение, игра и молитва в русской богослужебнопевческой системе. М., 1997. С. 37.
[5] Из *письма* 1913 года; цит. по: *Трубачев С.* Музыка богослужения в восприятии священника Павла Флоренского // ЖМП. № 5. 1983. С. 75.
[6] См.: *Катунян М.* Параллельное время Владимира Мартынова // Музыка из бывшего СССР. М., 1996.
[7] *Жирмунский В.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 32.
[8] *Ильин И.* О русской идее // Русская идея. М., 1992. С. 436.
[9] *Лихачев Д.* Развитие русской литературы X—XVII веков. Л., 1973. С. 151.
[10] *Трубецкой Е.* Смысл жизни. М., 1994. С. 50.
[11] *Трубецкой Е.* Цит соч. С. 51.
[12] *Ульянич В.* Компьютерная музыка и освоение новой художественно-выразительной среды в музыкальном искусстве: Дисс. ... канд. иск. М., 1997.

Глава седьмая

«Пространственность» в системе музыкально-поэтических средств

«Свое пространство» (Флоренский) в музыке: древнее антифонное пение и расслоение пространства в музыкальном произведении. — О современной церковной музыке: традиция Троице-Сергиевой Лавры. — Форма во времени: анализ хоров Волкова, Свиридова. — Музыкальное «пространство пространства»: о современной концертной музыке — хоровых и инструментальных жанрах. — Некоторые выводы.

В своих рассуждениях мы будем исходить не из многочисленных вариантов изложения этой проблемы, а из тезиса, провозглашенного П. Флоренским еще в начале 20-х годов. «Во всяком искусстве есть созидание особого своего пространства (термин «пространство» я буду употреблять в смысле общем, как пространство-время...); и всякое искусство стремится создавать в пространствах пространства, новые другие пространства» [1].

Созидают ли художественно-музыкальные произведения эти «новые другие пространства»? Какие объективные предпосылки для пространственно-временных ассоциаций имеются в духовной музыке?

Известна роль древнего антифонного пения в богослужебной музыке: «Антифонами могут быть названы те песнопения, которые попеременно исполняются двумя хорами» [2]. Небезызвестны и примеры преломления такого рода «пространственнизации» в композиторском творчестве — как в храмовых песнопениях, так и концертном «деместве». Напомним: двухорные песнопения Бортнянского (например, «Единородный Сыне», Херувимская песнь, «Вечери Твоея тайныя», «Во всю земляю», «Явися благодать»), двухорные хвалебные песни (десять номеров, например, известное «Тебе Бога хвалим»), двухорные концерты (десять номеров, например, «Слава в вышних Богу», «Кто Бог велий, яко Бог наш») — сочинения, имеющие большой вес в его творчестве и получившие отклик в церковной музыке последующего времени.

Примечательны двухорные композиции Рахманинова из Литургии Иоанна Златоустого ор. 37. В одном из песнопений — «Блажен-

ны» (двухорное), по жанровой принадлежности являющиеся третьим антифоном, — пространственный эффект достигается и перекличкой, и наложением разнохорных звучаний. В другом — «Отче наш» — «инсценировано» пение прихожан в храме («вслух» и «про себя»). Пространственность слышится Рахманинову не только в хоровых антифонах, но и во внутренней однохорной композиции. М. Рахманова сравнивает акустику Сугубой ектении с «образом звучащего храма», а музыку причастного стиха «Хвалите Господа с небес» — с «образами непрестанного пения ангельских чинов с "небес" и радостного ответа "земли"».

Музыкальное пространство Всенощного бдения — следующий этап восхождения горе/. Звучание времени и вечности, пение «здесь» и «там» воплощается лишь средствами поэтики музыкальной композиции. «Блажен муж», «Шестопсалмие», «Хвалите имя Господне», «Благословен еси Господи», «Славословие великое» и др. — высокие образцы темброво-фактурных, гармоние-полифонических решений в условиях особого ритма пространственной формы.

Этот вопрос достоин специального изучения в связи с «обновленческими» тенденциями художников Нового направления, и главным образом в области хоровой оркестровки («тембризации» — Никольский), фактурных, полифонических и гармонических изобретений. Обращаясь к современным духовно-музыкальным сочинениям, важно помнить этот богатый опыт. Выскажем предположения такого рода:

- в современных духовно-музыкальных переложениях и сочинениях поддерживается традиция антифонного исполнения ряда песнопений;
- в современной концертно-сакральной музыке «пространственная форма» становится существенным средством техники композиции.

1. Для современной *церковной* музыкальной практики показательна традиция, представленная в издании «Песнопения Страстной седмицы» (из репертуара хора МДА, 1992–93). В таких простых и проникновенных песнопениях, как «С нами Бог» (соловецкое), «Во царствии Твоем» (соловецкое: головщик, сопоставление партии басов и хора), «Да исправится...» (греческого роспева: канонарх + хор), Припевы на паремиях, «Воскресни, Боже» (трио + хор), смысл раскрывается и усугубляется путем организации тембрового пространства. Кроме того, другой сборник — «Последование Страстей Христовых. Утреня Великого Пятка» (М., 1997) для однородного хора, составленное и отредактированное архим. Матфеем, — замечательный образец современной постовой службы. Содержащая пятнадцать гласовых антифонов, в основном киевского и Зосимовой Пустыни роспевов, она отражает не только традиционное начало, но и опыт современного осмысления событий Страстей Христовых.

Интересен Антифон 15-й (глас 6, малый знаменный роспев), соч. диакона С. З. Трубачева, который содержит развернутое соло канонарха и 3-частный хор «Днесь висит на древе». Этот уникальный момент службы, подчеркнутый и пространственной локализацией звучания («канонарх один у Распятия», а хор на — солее), впечатляет и словесно-символической, и духовно-музыкальной образностью. Исполняемое также в хоровых концертах, это произведение Трубачева — пример современной истинно духовной музыки, отличающейся строгостью формы, мастерством народно-церковного одно- и многоголосия.

Сошлемся, в дополнение, и на Литургию Преждеосвященных Даров, в которой песнопение «Да исправится молитва моя», занимающее центральное местоположение, представляет каноническую диспозицию поющих. Диалог соло и хора — это мудрое распределение звучания в храмовом пространстве (иерея, поющего стихи в алтаре, и хора, отвечающего припевом на текст «Да исправится молитва моя, яко кадило пред Тобою: воздеяние руку моею, жертва вечерняя»), — издавна впечатляет не только содержанием своим, но и отточенностью формы. Надо сказать, что эта традиционная структура (чаще сопоставляется трио и хор), претворенная многими знаменитыми композиторами, осталась за пределами посягания современных музыкантов. (Напомним также Литургию Преждеосвященных Даров Чеснокова (1909), Пение на литургии Преждеосвященных Даров Архангельского (1916) и др.)

Однако два песнопения, канонически входящие в эту службу — Херувимская песнь («Ныне силы небесные...») и причастен («Вкусите и видите, яко благ Господь»), — стали предметом музыкально-

го толкования в творчестве Мартынова. Возвышенно строгое знаменное троестрочие «Ныне силы» символизирует как бы одновременное «действо»: служение сил небесных, вхождение Царя Славы и приношение Жертвы тайной.

Пространственность, как и время, — активный музыкальный параметр в Пасхальных песнопениях, и прежде всего в Каноне (глас 1), исполняемом обычно на два лика и в быстром темпе. В Ирмосах этого канона — произведение С. Трубачева (по Троицкому ирмологию) — создано и свое особое «звонное пространство». Это достигается путем противопоставления высоких и низких голосов с tutti смешанного хора, благодаря варьированию и обновлению звучания на протяжении всех девяти песен канона. Образуется двухуровневая пространственность — внешняя (клиросная) и внутренняя (партитурная). Здесь уместо привести высказывание Трубачева о восприятии П. Флоренским музыки богослужения: «В размышлениях отца Павла о сущности церковных песнопений молитвенное постижение духовной реальности соединяется с восприятием ее красоты и приводит к богословскому раскрытию религиозной символики песнопений. Сама духовная реальность открывается ему в песнопениях Страстной седмицы, Пасхи и Пятидесятницы: Среди множества дивных по своей внутренней силе песнопений Церкви песнопения Святой Четыредесятницы и Святой Пятидесятницы таинственно овеяны духовной красотою... Как будто бесконечная глубина совершающихся Страстей Господних и Воскресения сама блистает таинственным светом на этом круге церковных служб» [3]. И анализ пространственности в духовно-музыкальных произведениях подтверждает эту символику песнопений.

К такого рода «дивным» песнопениям относятся и стихиры Пасхи (глас 5). В современной службе Троице-Сергиевой Лавры стихира «Да воскреснет Бог» — это «храмовое действо», синтезирующее многие музыкальные параметры, и прежде всего пространственность богослужебную и музыкальную. Этот антифон звучит как неодноуровневая композиция: стихи, поемые священнослужителями (на кафедре, перед алтарем), неоднократно сопоставляются с пением двух ликов (на двух клиросах) и подхватываются народом на словах «Христос воскресе из мертвых». Все это создает объемное и величественно-торжественное звучание, соединяемое с уникальным

колокольным звоном. И эта традиция оказывается нестареющей, всегда сияющей ново-пасхальной радостью.

В свое время этот дух службы был замечательно претворен в «Да воскреснет Бог» Стихиры Св. Пасхи» (для большого хора, ор. 24, № 2) Никольским. Пронизанный обиходной, общенародной песенностью (ср. с Воскресной увертюрой Римского-Корсакова — «Светлый Праздник», 1888), этот торжественный и богатый концерт демонстрирует оригинальную авторскую «работу» с организацией хорового пространства. Континуальность горизонталей мелодических линий, плотность и насыщенность гармонических вертикалей, глубина фактурного резонанса — все эти координаты пространства расцвечены тембрами «человеческих голосов» и одушевлены ритмами попевок и темпами частей.

Небезынтересно попутно провести сравнение с недавно опубликованным произведением А. Киселева «Стихира Пасхи, глас пятый, «Пасха Священная» (автор много работает в сфере электроакустики). Традиционное «расслоение» пространства неплохо схвачено автором, который услышал литургический текст в сжатой форме (есть сокращения) и в звучании двух хоров. Сопоставляя и соединяя их, варьируя громкостную динамику и отчасти темп, он пытается передать дух стихиры, гармонизованной, кстати в До мажоре, связанном с гласовостью Праздника. Однако предшествующая практика остается непревзойденной...

В заключение хочется привести пример из области реального «храмового действа». Уникальный эффект слияния смысла и пения, слова и звука можно было ощутить в современной патриаршей службе Преп. Сергию Радонежскому в Троице-Сергиевой Лавре (18 июля 1999), свершаемой на воздухе, за пределами Успенского собора. Пространство звучания текстов и молитвословий не ограничивалось древними стенами монастыря: оно ширилось и раздвигалось по всем земным и неземным координатам. Простые, веками отшлифованные обиходные песнопения — в строгой мелодике, ритмике и гармонии — звучали из уст многочисленного духовенства и объединенного хора МДА (мужского и женского), расположенных в разных точках пространства. Подхватываемое тысячным хором прихожан, вернее, людской массы, и оглашаемое праздничным звоном колоколов, это молебное пение действи-

тельно соборно возносилось в бесконечность и вневременность... И возникало ощущение разомкнутого пространства большого мира — в отличие от самозамкнутого музыкального пространства отдельных песнопений — малого мира. (Заметим, что произведения Трубачева из Службы Препод. Сергию — например, «О сладкого Твоего гласа» и «Пречистая Мати», молитва препод. Сергия по тексту Жития Епифания Премудрого, исполненные в БЗК 6 октября 1992 хором архим. Матфея, несут духовный заряд этого всенародного почитания.)

В целом антифоность как средство «пространственнизации» словесно-музыкальных образов широко применяется в службах Троице-Сергиевой Лавры: этот прием оказывается действенным параметром, реально и сиюминутно оживляющим партитурно «застывшие» музыкальные тексты. Что касается современной композиторской музыки для церкви, то она, по-видимому, еще ждет таких пространственных форм, какие был созданы в свое время Рахманиновым (в Литургии и Всенощной), Гречаниновым (в Страстной Седмице), а также во многих произведениях Чеснокова, Никольского и коллег их по Московской школе.

Понятие *пространственность*, как уже говорилось выше, вбирает, согласно Флоренскому и *время*; однако, уточняя его, ученый пишет: «Речь идет о времени, как о четвертой координате, или четвертом измерении действительности; ясное дело, эта четвертая координата не должна оказаться бесследно опущенной в произведениях изобразительного искусства. Но с другой стороны, эта четвертая координата не должна считаться безразлично сходною с прочими тремя, тем более, что и сами они, каждая порознь, имеют своеобразие, и отнюдь не смешиваются друг с другом» [4].

Более того, Флоренский придает большое значение господству той или иной координаты в историческом времени: «...каждая координата имеет в том или другом искусстве ту или другую выраженность и проявляет собою то или другое стремление эпохи» [5].

Если обратиться к духовно-музыкальным произведениям, то можно представить себе такую картину: преобладание вертикали — основа стилистического своеобразия традиционного гармонического пения; развитие горизонтали на основе коренной мелодии —устремленность начала нашего века, но при наличии разумного равновесия с гармонической вертикалью; постепенный уход в глубину — следующая ступень развития, которая не отрешается от первых двух и пытается сосуществовать вместе с ними в некоем согласии.

Музыкальная мысль, как никакая другая, протекает во времени, а в духовной музыке время перетекает еще и в вечность — согласно религиозному жизнепониманию. «Временная толщина» (Флоренский) — координата, определяющая различные жанровые типы (например, медленный темп Херувимской песни или быстрый темп Воскресенского канона) и, в итоге, стилистическое своеобразие музыкального произведения. Итак, попытаемся установить действительный образ современного духовного произведения, обратив внимание на его четыре измерения, и особенно — на «линию времени». *Форма во времени* — задача в наибольшей мере музыкальная, чем какая-либо другая, и установить ее течение в избранном жанре в соответствии другими координатами — это значит получить информацию и о «стиле времени».

Автор пространственно-временной концепции, о. Павел Флоренский не прошел и мимо богослужебного пения: «Идея церковности — в ритме», — писал он, обращая внимание на то, что ритм имеет не один круг — от ритма молитвы до цикла суточного. «А там — еще "ширший" круг — годовой, с воспоминаниями событий года, с чтением Евангелий и Апостолов, из года в год. Сверх этого — особые, вставные циклы — "около Пасхи", выражаемые Великим постом и временем от Пасхи до Пятидесятницы» [6].

С. Трубачев развивает эти идеи: «Каждая церковная служба есть сложное сплетение многих тем, контрапунктически связанных в единое целое, образующих сложную полифоническую структуру богослужения» (Там же. С. 76). И церковная музыка этого композитора есть прекрасный образец создания ритмо-интонационных структур богослужения — от отдельных молитв-песнопений до различных богослужебных циклов (о чем уже шла речь выше). Особо композитор выделял песнопения панихиды: «В этом стройном чинопоследовании все уравновешено, соразмерно»; «Песнопения панихиды и отпевания — великие образцы церковной поэзии и церковной музыки» [7].

Видя в этом цикле обнаженность антиномий жизни и смерти, вечности и временного бытия, Трубачев усматривал в музыке, соответственно, «*ритмическое чередование* плача и утешения, скорби и надежды, покаяния и утверждения в вере в спасение человека...» (Там же. С. 67. Курсив наш — *Н. Г.*). Более того, композитор считал, что «ритм космической жизни, небесных энергий властно вторгается в сферу богослужебного действа» (С. 68). Этот космический дух и ритм, нашедший яркое претворение в творчестве многих композиторов — Смоленского, Кастальского, Чеснокова, Яичкова — отражен и в заупокойных службах самого С. Трубачева.

Как проблема времени решается в других современных духовно-музыкальных произведениях?

Обратимся к произведениям Кирилла Волкова, входящим в музыкальный цикл к кинофильму «Гроза над Русью», к сочинениям, по своему характеру — «паралитургическим». Прежде всего, каждый номер — это замкнутое в себе единство, со своими собственными образно-временными параметрами. Так, «София Новогородская»— хоровая музыка (для tenore solo и tenori-coro & bassi-coro), пространственно-временная форма которой обладает объемной многослойностью. Горизонталь — мелодия на «Бог Господь, явися нам...», полифонически разработанная всеми голосами; вертикаль — унисоны мужского хора + подголосочные попевки + интервалы и аккорды; глубина — сопоставление соло и хора, эхообразных откликов (имитация) и пения на исонах. Время данной формы регулируется, во-первых, несимметричным ритмом и строчными каденсами, а во-вторых — периодичностью смен «стих-припев» и, конечно, темпом частей. Время формы имеет свое начало и конец и даже симметрично самозамкнуто. Однако вряд ли оно звучит в отрыве от других номеров этого цикла; можно предположить их тесное взаимодействие в четырехмерном пространстве кинофильма.

Другой номер — «Покаяния отверзи ми двери» — также представляет «замкнутое в себе единство» (Флоренский), хотя по отношению к первоисточнику хор претерпел заметные текстовые сокращения, определяемые уже другим, кино-драматургическим временем. Четвертая координата песнопений «Покаяния» и «Бог Господь» имеет черты сходства: несимметричный, бестактовый ритм, идущий вслед поэтическому тексту; строчная пульсация ритма формы, так-

же «неправильно» членящая целое на взаимосвязанные фрагменты. (Те же закономерности прослушиваются во временной координате и другого образа — «Стихире Иоанна Грозного», которая звучит в том же мужском хоре (tenori — 6 партий, bassi — [I = 6] + [II= 6]), но пространственно более линеарно и протяженно. Не есть ли все это проявление той общности, что называется «силовым и энергетическим взаимодействием»? В целом музыка К. Волкова с точки зрения интерпретации художественного пространства-времени (и не только его!) близка церковной, что, собственно, и преследовалось автором как цель музыки к кинофильму «Гроза над Росью».

«Паралитургический» характер носит и упомянутый выше цикл Свиридова «Неизреченное чудо», состоящий из 6 хоров, каждый из которых имеет свою внутреннюю пространственно-временную организацию. Так, хор «Святый Боже, Святый Крепкий, Святый Бессмертный» — это песнопение, ассоциируемое здесь с торжественным гимном и шествием, которое приобретает медленный темп и весомые «слоготоны», не свойственные, однако, данному жанру в богослужении. Распростертым в отношении времени и пространства звучит и песнопение «Слава и Аллилуия» (канонарх + хор). Краткое церковное молитвословие превращается в музыкально-хоровое славословие, звучащее как «форма во времени» (Флоренский); «Аллилуия», построенная антифонно (соло + хор), плавно перетекает в мелодико-гармоническую «хвалу», кульминацию всего цикла, энергетически стягивающую на себя его пространственную форму. «Многосвязность» пространства/времени этой композиции подтверждает и последний хор — «Неизреченное чудо» — соборная молитва, блистающая светлыми и благостными красками гармонии-тембров.

(Мы не останавливаемся здесь на других паралитургических произведениях, имеющих черты сходства и различния с богослужебным пением и подходящим как жанр скорее к внехрамовой музыке.)

2. Идеи пространственности в современной *концертной музыке*, вернее, в произведениях на сакральные тексты, получили наибольшую реализацию. «В организации пространства музыка и поэзия обладают чрезвычайной свободой действия, музыка же — безграничною свободою», — писал П. Флоренский[8]. Мысль ученого о том,

что «идеи могут делать и делают пространства решительно, как угодно», очень перспективна для анализа пространственности в современных опусах.

Выдвигая гипотезу, что стиль произведения стал главенствующим в контексте «стиля времени», что авторские подходы к музыкальной «экранизации» событий и строя мыслей стали заметно отличаться друг от друга, мы считаем необходимым сделать акцент на индивидуальных решениях пространственности. Рассмотрим две жанровые группы — хоровые и оркестровые произведения, уделив внимание и смешанным составам.

Класс хоровых произведений включает однохорные и двухорные произведения, как например, Апокалипсис (Missa rossica, 1991) для двух хоров, солистов a cappella В. Мартынова, написанный для Майнцского кафедрального собора с его готической акустикой; «Рождественские колядки» Ларина, включающие идею передвижения в пространстве, приближения и отдаления звучания.

Так, хоровая антифонность, зародившаяся в недрах церковной музыки, развиваясь как принцип конструирования хоровых звукомасс, естественно переместилась из храмового пространства в концертный зал. Концертная музыка «Похвала любви» (из послания ап. Павла Филиппийцам) С. Трубачева, близкая по складу церковной, основана на «внутритекстовом», заложенном в хоровую партитуру антифоне. Двухорность внутри одного, мужского хора, модуляция тембровых составов, аскетические унисоны и строгая диатоническая гармония — все способствует созданию возвышенного вневременного образа.

В хоре Щедрина «Русские звоны», входящем в цикл «Концертино» (для смешанного хора a cappella), пространство расслаивается и стратифицируется внутри единого пространства произведения. «Бон», распределенное в трех партиях (бас и тенора + затем альты — с div. in 3), в одно- и разновременной ритмической структуре, противопоставлено, как единое звонное пространство (quasi Campane), колокольному сопрано (как бы малые колокола). Возникает единая пространственность праздничного трезвона, регулируемая распределенной серией ритма: шестнадцатая, восьмая, четверть, половина, половина с точкой, целая, усугубленная серий динамик (от пианиссимо к фортисиммо). Образ русских звонов, созданных тембрами человеческих голосов, поющих и в особой ладовой системе, несомненно, удался композитору.

Не осталось незамеченным музыкальной общественностью одно из малочисленных хоровых произведений Э. Денисова, которое написано к знаменательно дате — 1988 году. «Tendre lumiere», то есть «Свете тихий» (изданный в Гамбурге издательством Сикорского), звучит непривычно долго — семнадцать минут; основанное на каноническом тексте (в каталоге: pour choeur a cappella sur le texte liturgique orthodoxe, russe), это сочинение формирует свое звуковысотное пространство, сходное скорее с характерными денисовскими EDS-интонациями, нежели церковно-ладовыми структурами. Ни время, ни пространство здесь не имеет черт храмового песнопения, и наименование — «Свете тихий», несмотря на полное соответствию молитвословию всенощной, звучит как символическое или метафорическое в условиях чисто концертного сочинения.

«Симфония ликов» Дмитриева для смешанного хора без сопровождения, задуманная на тексты русских поэтов — А. Майкова, А. Ахматовой, К. Романова и А. Белого, — содержит идеи «пространственнизации», в целом характерные для творческой манеры композитора (см. его Всенощное бдение).

«Видение святого благоверного князя Александра Невского» (I), «Успение святой Евфросинии Московской» (II), «Святая Елизавета» (III), «Святой Серафим» (IV) — своеобразный 4-частный хоровой цикл, объединенный и первичной моделью, и выразительными средствами. Кстати заметим, что слово «симфония» имеет и богословский смысл, означая «согласие», «созвучие». «Симфония — книга, в которой собраны из одного или нескольких сочинений места, состоящие из одних и тех же слов (конкорданция слов) или содержащие один и тот же смысл (реальная конкорданция)», — это определение, взятое из энциклопедии «Христианство» [9], наводит на некоторые размышления.

В жанровом отношении это произведение и традиционно — в смысле собрания хоров, сгруппированных тематически, и нетрадиционно — в отношении «симфонического», вернее даже *син*-фонического, представления сонма русских святых, их образов. Иконографичность — не этот ли художественный принцип с его «повествовательным временем»

и «повествовательным пространством» [10] транспонирует композитор в область музыкального искусства?

Каждая хоровая пьеса — отдельный звуковой мир, рисующий «лик», создающий образ святого на определенной текстовой основе. Повествовательные приемы проникают в каждую из них, например: рассказ о видении князя Александра Невского (№ 1), описание гроба княжны Евдокии (№ 2), слова Серафима Саровского о «таинственных знамениях» (№ 4). Но общей смысловой основой всего цикла является ходатайство всех предстателей за род человеческий, их пламенная молитва и наставления... Так возникает две, пространственно локализованные «повествовательные инстанции», музыкально обозначенные и последовательно выявленные в звукообразах.

Содержательная идея находит специфическое развитие в средствах хорового воплощения. Композитор слышит темброинтонирование как доминирующий фактор техники композиции. Не связаннная непосредственно с церковно-певческой интонацией, она опосредованно воспроизводит некоторые хоровые приемы, бытовавшие в духовно-музыкальных опусах. Прежде всего имеется в виду пространственно-временное распределение звучания, а конкретнее — распевание фрагментов текста в голосовых партиях и создание эффекта хорового антифона. Этот прием не только придает объемность музыкальной ткани, но и формирует неоднопланновость композиции — смысловое отделение рассказа и идей от чувств и настроений.

Многообразная полифоническая техника, развитая в соответствии с художественным заданием, — активное и действенное средство создания «лика» и ситуации. Расслоение звучащего образа приобретает разные формы, а именно: в № 1 преобладают канонические «отзвуки» разнотембровых мелодических строк — «Не в силе Бог, а в правде!», — распеваемых на остинатном фоне других голосов (эффект «емкости» усилен яркими модуляционными сдвигами»); в № 2 возникают ассоциации с канонаршим пением — соло + ответы хора (с тем же текстом), — на фоне гулкой басовой педали; в № 3 господствует сугубое моление — «Господи, отпусти им, не ведят бо что творят!», — произносимое то в разное время и в разных точках (разные тембры и темы) музыкального пространства, то сообща, соборно — «едиными усты и единым сердцем»; в № 4 — антифонность расцветает не только в мелодических (канонических) формах, но и в перекличке мини-хоров (партитурных).

Такая интенсивная и кропотливая «работа» с хором, наследующая традиции прошлого, — условие создания музыкально-поэтической стилистики «Симфонии ликов», цикла Дмитриева, смысл которого не в портретной живописи, а в статико-динамических образах русских святых...

Не ставя задачи дать некий перечень хоровых (или хор + инструменты) произведений, дающих повод для анализа пространства-времени, лишь укажем на некоторые из них например: В. Мартынов (кроме названного) — «Плач Иеремии» для смешанного хора (1992); Stabat Mater для смешанного хора и струнного ансамбля (1994); Н. Сидельников — Литургия Св. Иоанна Златоуста для смешанного хора (1988); «Псалмы», духовная кантата для смешанного хора и 2-х флейт (1991); В. Тарнопольский — Psalmus Poenitentialis, концерт для хора, солирующей скрипки, органа и ударных (1986) — все эти русские композиторы созидают в индивидуализированных пространствах своих произведениях определенное *течение времени*, отвечающее «первичной модели» и поэтике музыкального языка.

Как «пространственный трехмерный образ дерева накапливает весь временной процесс и оттесняет его своею полнотою из нашего сознания» (Флоренский), так и музыкальное произведение, по-видимому, кристаллизует процессуальную форму, превращая ее в законченное, иногда ветвистое творение.

3. Класс *инструментальных произведений* представляется более объемным и авторски индивидуализированным, что требует и особого подхода при анализе их художественного замысла. С одной стороны — воздействие богословских идей и богослужебного пения, с другой — искание методов творческой организации пространственной формы, что в целом не исключает их художественного взаимодействия и взаимообогащения. Не так далеко то время, когда первичная онтологическая модель, не имея возможности открыть себя, скрывалась в бессловесности инструментального начала. Но язык музыки таков, что он в состоянии выявить и то, что прямо не называется, и способно преобразоваться в символ с его смысловой

неоднозначностью. «Канон для оркестра» (Евхаристический канон на древнерусскую знаменную тему, 1969) и «Древнерусская живопись» (Симфония-сюита № 1, 1970) Ю. Буцко или «Композиции» (№ 1 «Dona nobis pacem», № 2 «Dies irae», № 3 «Benidictus, qui venit»), написанные Г. Уствольской в начале 70-х для камерных инструментальных составов, — разве это не есть отражение духа того времени)?

Богатый предмет для анализа пространственности дают религиозные произведения С. Губайдулиной. «Смысл искусства в сущности религиозный, — говорит композитор, — хотя религиозность может и не осознаваться авторами художественного произведения»; «...религия — это наша естественная духовная жизнь, а искусство — наша искусственная духовная жизнь, то есть дело рук человеческих, наша человеческая духовная активность, наш ответ на любовь Творца»[11]. Губайдулина допускает, что отдельные произведения искусства могут «содержать внутри себя вибрирующее чувство космического единства» (там же) даже тогда, когда автор и не объявляет об этом. И хотя многое в связи с этим может очутиться в поле зрения, мы, поставив проблему пространства/времени, остановимся лишь на некоторых произведениях.

Форма музыкального пространства таких, например, сочинений, как «Радуйся», «De profundis», «Descensio», «In crosce», «Аллилуиа», «Pro et contra», отражает их художественную суть. Что-то в них ассоциируется с чертами культовой музыки, а что-то отражает специфически авторское мирочувствие, не лишая при этом концепцию целостности и музыкального единства. Схема строения произведения, то есть его композиция — пространственно-временная дистрибуция материала, — может отсылать к определенным теологическим идеям. Так, «Радуйся» для скрипки и виолончели — это «инструментальная месса» (Губайдулина) с характерным для нее смысловым 5-частием, где идея восхождения — горе/ (III часть) соотносится затем с нисхождением (IV часть) — долу. «Discensio» — пьеса, связанная с Евангельским повествованием о сошествии Св. Духа на Апостолов, Дне Пятидесятницы, — творчески преломляет символику троичности в ансамблевом составе и 3-ступенчатости формы, рисует также процесс нисхождения, метафорического движения сверху вниз, отраженного в музыкальном материале. «In crosce» (для баяна и органа), по содержанию близкая к теологии Н. Кузанского, согласно словам автора, пространственно очерчивает *круг*, образующийся благодаря смысловому взаимообмену «светлым» и «темным» музыкальным материалом (известна роль *круга* в церковной музыке!). Губайдулина, не употребляя слова «пространство», по сути, описывает его: «Светлое звучание в начале пьесы поручено органу. Линия сверху вниз. Виолончель же сосредоточена на экспрессивной хроматике, направленной снизу вверх. В конце пьесы инструменты меняются ролями: виолончель достигает светлых флажолетных звучаний в верхнем регистре. Орган, напротив, спускается в преисподнюю самого низкого кластера» (Цит. соч. С. 58).

«Pro et contra» (для оркестра) — эта пьеса основана на православной молитве «Да исполнятся уста наша», поемой в заключении литургии, после причащения прихожан. Текст, содержащий слова благодарения, хваления и прошения, проецирует свою смысловую энергию на все музыкальное пространство, в котором соблазн неверия (contra) побеждается торжеством веры (pro): «...яко да поем славу Твою. Аллилуия, аллилуия, аллилуия». Символика троичности определила 3-частную пространственную форму, а символика двоичности — «бинарные оппозиции» (добро/зло) — два звуковых мира композиции.

Итак, можно было бы приводить и другие примеры пространственной формы в творчестве Губайдулиной, но мы, ограничившись сделанными ссылками, можем заключить, что композитор действительно «обладает чрезвычайной свободой действия» и организует музыкальные «пространства пространств» сообразно художественному заданию. При этом время как «четвертая координата», или «четвертое измерение действительности», постоянно присутствует в ее сочинениях.

Что можно наблюдать в этом отношении?

Выскажем некоторые предварительные соображения. «Форма во времени» (Флоренский), или «ритм формы», как говорит Губайдулина, — существенный компонент ее художественной системы вообще и религиозной музыки в особенности. «Динамическая симметрия», основанная на принципе золотого сечения; символика чисел, столь существенная для мистического мировосприятия; глу-

бинная необходимость «слить воедино творца и его творение» — все это, как и другие более частные моменты, обусловило четырехмерность музыкального пространства Губайдулиной[1].

«Идея церковности — в ритме», связанная с космическим мирочувствием, музыкой сфер, — не есть ли это изречение Флоренского в каких-то отношениях пересекающимся с тем, что Губайдулина характеризовала как — «в начале был ритм»? Эксперименты композитора со временем, ритмом формы нашли применение и в произведениях с религиозным «наклонением». «Для меня музыкальная форма есть дух, потому что в ней происходит преображение музыкальной материи в символ, а символ есть откровение высшей реальности — проекция многомерного смысла на пространство с меньшим количеством измерений» (Цит. соч. С. 64), — это высказывание, связывающее музыкальное произведение с приведением множественности к единству и с образом распятия, является основополагающим в творчестве композитора. Это «восстановление legato» между земным и небесным — как смысл формы музыкального произведения — суть, на наш взгляд, и организация «линии времени». Что есть ряд Фибоначчи — 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55... — как ни движение в бесконечность? истаивание в вечности?

Стиль произведения Губайдулиной, несомненно, связан с «временным синтезом», то есть он всегда возникает как результативная целостность, где соотнесено время частное со временем общим. Временной синтез в «Offertorium», концерте для скрипки с оркестром, совпадает с образом круга, замкнутого пространства. По линии времени главная тема (цитата) проходит три фазы: первая (I часть) — постепенная деформация, сжимание ее, вплоть до одного звука; вторая (II часть) — молчание, отсутствие начального материала (II часть); третья (III часть) — постепенная формация, возрождение темы, наращивание ее (в ракоходе). Синтез наступает в финальном хорале, символизирующем, согласно автору, Воскресение после смерти (Жертвы). Удачно звучит метафора В. Холоповой: «Хоральная тема представляется собой монолит и по горизонтали, и по вертикали» (Цит. соч. С. 198). (А вот «толщину» ему придает — время, которое в сочетании с третьей — «глубиной» — образует четвертую координату!)

Пропорции Фибоначчи, уходящие в бесконечность, пронизали симфонию «Слышу...Умолкло...», первичную модель которой, согласно замыслу, образуют апокалиптические образы, связанные с «Новым небом и Новой землей». Ритм 12-частной формы, как известно, четко регулируется цифровыми соотношениями как на макро-, так и на микроуровне. Тот же принцип золотого сечения управляет временной формой «Et-expecto» («Чаю воскресения мертвых и будущего века. Аминь» — последний стих «Верую»), имеющему ту же содержательную направленность — «на конец времени». (Сонату замечательно интерпретирует Фридрих Липс — уникальный исполнитель opus'ов этого автора!) Пространственная форма пятичастной сонаты для баяна — это неоднородная музыкальная среда, образуемая оппозитивной звуковысотностью — диатонической терцовой аккордикой (с оттенком функциональности) и хроматическим горизонтально-вертикальным материалом. Временной аспект — нестабильный, неуровновешанный, постоянно изменяющийся, — своеобразно регулируется числовыми пропорциями Фибоначчи. Примечательно, что Губайдулина находит такие варианты соотношений, открытые именно музыкальным путем, которые не фиксируются, описываются математиками. Имеются в виду фрагменты «звучания» и «дыхания» баяна, в которых дается необычная, но музыкально логичная пермутация входящих в ряд длительностей. Образ земного и неземного, субъективного и объективного, человеческого (хоральность) и надчеловеческого (инструментальное начало) в этой сакральной музыке предстает как образ целостный, хронотопически синтезированный.

Итак, завершая рассмотрение проблемы пространственности, понимаемой, согласно Флоренскому, в четырех координатах, мы смеем предположить следующее. В настоящее время не столько храмовая музыка, сколько внехрамовая литургическая музыка подвержена воздействию этого параметра. И если богослужебное пение *возрождает* или сохраняет традиционную антифонность, пролонгированную внутрь однохорной партитуры, то концертная музыка на сакральные темы *порождает* новые пространственные формы, новый временной синтез.

Композиторское творчество четко и чутко следует традиции, развивая и обогащая идею пространственности, идею, издревле зало-

женную в народно-церковном творчестве. Эта проблема настолько заманчива и перспективна, что форму нашего повествования хочется оставить открытой...

В завершение высказываний о современной концертной музыке, в основе которой лежит *сакральная тематика*, позволим себе сказать, что она, образуя определенный пласт музыкальной культуры, не представляется однородной. Многоразличие музыкальных образов и техник композиции есть естественный процесс мирочувствия и «звукосозерцания». Однако в потоке сочинений, которые иные называют «бумом», хотелось бы отделять семена от плевел, а истинно художественные сочинения от броских «взглядов», которые могут представлять просто «нечто».

«*Nova musica sacra*» — эта характеристика все чаще звучит в приложении к группе сочинений, требующих особого подхода к анализу их «идиолекта». И мы, отобрав доступные нашему обозрению opus'ы и постоянно ощущая потребность расширения и уточнения объекта, проделали анализ их в рамках установленных аспектов. Полученная информация позволяет ставить проблему стиля этого направления —художественного стиля как понятия «эстетического» и «идеологического», имеющего «первичный исходный пункт», «структурные» и «доструктурные данности» (понятия теории А. Ф. Лосева).

В первом приближении мы попытались установить: жанровую классификацию — на основе хоровой и инструментальной музыки (учитывая и их сочетания); индивидуальные авторские подходы — на примере отдельных произведений как проявлений и «единичности», и «множественности»; ввести анализ пространственности — как параметр, свойственный этому жанру творчества и актуальный для современных музыкальных композиций.

Поэтика ново-сакральной музыки — время покажет каков объем и содержание этого понятия, каков художественный потенциал духовно-концертной музыки...

Примечания

[1] *Флоренский П.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993. С. 303.
[2] *Гарднер И.* Богослужебное пение русской православной церкви. Jordanwille; New York, 1997. С. 108.
[3] Цит. по: *Трубачев С.* Музыка богослужения в восприятии священника Павла Флоренского // ЖМП. 1983. № 5. С. 77.
[4] *Флоренский П.* Анализ пространственности... С. 184.
[5] Там же. С. 185.
[6] *Трубачев С.* Цит соч. С. 76.
[7] *Трубачев С.* Песнопения панихиды в русской музыке // ЖМП. 1985. № 12. С. 65, 67
[8] *Флоренский П.* Цит. соч. С. 61.
[9] *Христианство*: Энциклопедический словарь. Т. II. М., 1995. С. 571.
[10] *Лихачев Д.* Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 36–54.
[11] Цит. по: *Холопова В., Рестаньо Э.* София Губайдулина. М., 1996. С. 64.

Послесловие (вместо заключения)

Исследовать состояние культуры на определенном этапе исторического развития — проблема, во многом совпадающая с «открытой формой». Установление и анализ музыкальных фактов, как и «литературных фактов», требует научно-методологических действий в разных направлениях. Собрав, выделив и проанализировав ряд объектов, связанных с богослужебным пением и сакральной музыкой, мы предприняли лишь «предначинательные» шаги в огромной и богатейшей области духовно-музыкального творчества XX века.

Поэтика музыкальной композиции — категория, которая позволяет исследовать художественный феномен в разных его аспектах. Первичная модель и конструктивный принцип, выявляющие стиль на разных уровнях; поэтическая лексика и поэтический синтаксис, характеризующие музыкальный язык в разных его проявлениях, — вот тот методологический аппарат, который позволяет добывать зерна знаний в этой области, как и в других, — музыкально-смежных.

Аспектация, установленная выше, не только не является единственной, но и может быть расширена, разветвлена и дифференцирована. Однако на данном этапе она представляется достаточно информативной, способствующей историко-теоретическому осознанию того пласта культуры, который до последнего времени оставался закрытым.

Сложившаяся ситуация, когда *поют* и *играют* несравненно больше, чем *анализируют* и *описывают*, — эта ситуация, надеемся, будет изменяться к лучшему и принесет плоды, достойные самого художественного творчества.

Приложения

Приложение 1

Краткий словарь имен композиторов, авторов духовно-музыкальных произведений (начало XX века)

Аллеманов Д. В., священник (1867–1928) — церковный композитор, музыковед, преподаватель Московской духовной семинарии и Синодального училища. Богослужебное пение включает многие произведения, в том числе: Литургию Иоанна Златоуста, изменяемые («Гласовник» — Осмогласие большого знаменного роспева с тропарями и прокимнами) и неизменяемые песнопения самых разных жанров (см. издание Юргенсона в 4-х томах, 1892–1899). Специальный интерес представляет труд Аллеманова «Гармонизация древле-русского церковного пения по христианско-византийской теории и законам церковного осмогласия» (Вып. I — Богородичны-догматики; «Бог Господь» с тропарями воскресными 8 гласов — Вып. II; ирмосы воскресные 8 гласов – вып. III). М. Лисицын считает, что «по простоте стиля и подражанию церковным напевам» его произведения заслуживают внимание небольших хоровых коллективов. Литературные труды: «Церковные лады и гармонизация их по теории древних дидасколов восточного осмогласия» (М., 1900), «Курс истории русского церковного пения» (Ч. I–II; М., 1911–1914), статьи в журналах о русском церковном пении.

Аренский А. С. (1861–1906) — русский композитор, автор произведений оперного, балетного, камерно-инструментального, фортепианного и вокального жанров. Кроме того, управляющему Придворной певческой капеллой (с 1901 г.) принадлежат и духовно-музыкальные произведения. Известны его литургические песнопения: Херувимские песни (№№ 1,2,3), Тебе поем, Отче наш, Хвалите Господа с небес, а также Христос воскресе и др. М.Лисицын характеризует их как «чрезвычайно красивые», «довольно церковные и в художественном смысле интересные», хотя и малодоступные для небольших хоров («ибо

написаны в ученом западном стиле»). Заметим, что у Лисицына есть статья : «А. С. Аренский — как духовный композитор» (РМГ. 1898).

Архангельский, А. А. (1846–1924) характеризуется как «один из самых плодовитых и талантливых современных церковных композиторов» и опытный дирижер (М. Лисицын), автор многих церковных произведений, переложений («по обиходу», «в духе древних напевов») и сочинений. Среди них — крупные и малые жанровые формы, как-то (по каталогу М. Матвеева): всенощные (№№ 2, 39), несколько литургий (№№ 1, 15, 33, 52), в том числе и заупокойная, панихида (№ 16); «Пение церковных служб» (№ 17), состоящее из восьми выпусков; множество отдельных песнопений, среди которых «Милость мира» (их десять) занимает особое место, творцом которой как жанра, по справедливости, он и является. Техника композиции иллюстрирует мастерское владение хоровой фактурой (за исключением некоторых хоральных образцов), мелодический дар, полифонно-гармоническое мышление. Увидело свет собрание «Избранные духовные концерты для хора a capella (М., 1999), включающее и воспоминания современников. (В настоящее время за рубежом предпринято издание пятидесяти его сочинений — в рамках «Monuments of Russian Sacred Music», серия XII.)

Балакирев М. А. (1936–1910) — известный русский композитор, внесший свой вклад не только в светскую, но и духовную музыку (о чем нет сведений в МЭС — 1990). Ему принадлежит ряд переложений и сочинений отдельных песнопений, известными из которых являются, например, «Свыше пророцы», «Достойно есть» (киевского роспева), «Христос воскресе», «Ангел вопияше» (возрождаются в современном исполнительстве).

Глазунов А. К. (1965–1936) является не только автором множества светских произведений, но и автором духовных композиций. В Париже (под ред. Н. Черепнина) опубликованы его мастерские переложения (1935 г.) для мужского хора, вернее, гармонизации, — «Плотию уснув» (эксапостиларий, глас 3-й греческого роспева) и «Стихиры Пасхи» (глас 5-й знаменного роспева), отличающиеся специфической звуковысотной и ритмической техникой, темброво-фактурным изложением. «Хвалите Господа с небес», причастный стих, вошел в репертуар патриаршего хора (см. сборник 1948 г.)

Гречанинов А. Т. (1864–1956) — известный духовный и светский композитор, талант которого, замеченный уже в начале века, нашел

воплощение как в крупных циклических формах (всенощная, четыре литургии, «Страстная Седмица»), так и многих отдельных песнопениях (знаменитым стало его «Верую»). В «Обзоре духовно-музыкальной литературы» (СПб., 1901) Лисицын отмечал стремление Гречанинова к «строгому стилю» и некоторый «дух светскости»; вместе с Римским-Корсаковым, считал он, «они составляют восходящую зарю новых и серьезных работ в области церковных композиций и притом на русской почве». «Главным жанром» в период зарубежного творчества, как полагает М. П. Рахманова, становится месса, органично сочетающая разные стилистические слои и композиционные средства. Духовная музыка Гречанинова, как и музыковедческий интерес к этому творчеству, активно возрождается; его сочинения печатаются в серии «Monuments of Russian Sacred Music»: пятитомное издание полного собрания (сто произведений).

Ипполитов-Иванов М. М. (1859–1935) — директор Московской консерватории, духовные сочинения которого были «открыты» и введены в обиход только теперь (юбилейное издание к 140-летию – М., 1999). Среди крупных работ — Литургия, Избранные молитвословия из Всенощного бдения; циклы из пяти Херувимских песен и псалмов («Семь псалмов Давида» и др.) а также Юбилейный сборник ор. 54. (1911–1912). Ряд песнопений Ипполитова-Иванова прекрасно озвучен П. Чесноковым для однородного хора: «Благослови, душе», Херувимская — из Литургии; «Се ныне благословите» — причастен; «Благослови, душа», «Хвалите имя Господне», «Славословие Великое» — из Всенощной. (Полное собрание духовных сочинений Ипполитова-Иванова включено в американскую серию «Monuments of Russian Sacred Music».)

Калинников Вик. С. (1870–1927) — композитор, представитель Нового направления, в своей деятельности совмещавший педагогическую (теоретик) и исполнительскую работу (дирижер). Среди его стилистически непростых, но талантливых произведений преобладают отдельные молитвословия литургии и всенощной. П. Чесноков, делая переложения духовно-музыкальных сочинений современных авторов (репринт: М., 1998), избрал и ряд песнопений Калинникова из его Литургии: «Господи, спаси» и «Трисвятое», «Милость мира», «Тебе поем», «Достойно есть» и «Отче нашь». («The Complete Sacred Choral Works», двадцать четыре сочинения, издается за рубежом в

серии «Монументы русской духовной музыки» со вступительной статьей М. Рахмановой.)

Касталъский А. Д. (1856–1926) — выдающийся композитор Нового направления, стоящий у его истоков; директор Синодального училища, а затем — проф. Московской консерватории. Автор многих духовных хоров — песнопения всенощного бдения, литургии, венчания, панихиды, праздников (великих и в память святых), он успешно работал в жанре переложений и сочинений; а также в области т. н. музыкальных реставраций («Из минувших веков», «Пещное действо» и др.) и кантатного жанра.

В дополнение к каталогу Юргенсона (№№ 1–79, 1897–1904) и другим изданиям увидел свет Октоих и Триодь (Троице-Сергиева Лавра: 1997–1999, составитель прот. Михаил Фортунато). (Предполагается выпуск пятитомного собрания сочинений Кастальского за рубежом.) Песнопения Кастальского востребованы современным репертуаром — церковным и концертным; его теоретические труды — «Особенности народно-русской музыкальной системы», «Основы народного многоголосия», статьи в журналах — не потеряли своей актуальности. (Увидела свет исследовательская монография С. Зверевой «Александр Кастальский: Идеи, творчество, судьба». М., 1999.)

Компанейский Н. (1848–1910) — духовный композитор и музыковед, отстаивающий национальное начало в русской церковной музыке. Современники отмечали простоту, оригинальность и народность его стиля (при некоторых технических недочетах). Каталог творчества в имеющихся публикациях невелик и включает: Литургию Иоанна Златоуста (болгарского роспева), песнопения литургии и всенощной, молитвословия праздников (например, постовые и Пасхальные хоры). Знаменательна тенденция гармонизации различных роспевов и напевов — как общепринятых в практике, так и более редких (например валаамского, демественного, грузинского, стрелецкого, дьячковского, царя Феодора и др.). Впервые предполагается выпуск полного собрания сочинений Компанейского в трех томах (в рамках «Monuments of Russian Sacred Music»). Литературные труды — область, в которой талант Компанейского проявился особенно ярко (см.: РМГ начала века — 1901–1909 гг.). Впечатляют публикации по вопросам стиля, связи русского и византийского пения, «современного демества», современного ком-

позиторского творчества, как и статьи, касающиеся портретных описаний великих музыкантов (Бортнянский, Турчанинов, Глинка, Чайковский, Римский-Корсаков, Кастальский и др.), а также критические заметки — живой отклик на события церковно-музыкальной жизни.

Кюи Ц. А. (1835–1918) — известный русский композитор и музыкальный критик является автором ряда церковных хоров, сведения о которых можно почерпнуть в «Обзоре» М. Матвеева (СПб., 1912). Последние, написанные для концертного исполнения, ориентированы на жанр хорового псалма (№№ 6, 21, 32).

Лисицын М., протоиерей (1872–1918) — церковный композитор, музыковед, критик-публицист. Представитель Нового направления, его теоретик и практик, Лисицын работал в крупных и малых формах богослужебного пения; среди первых известны две литургии, среди вторых — пение на литургии и пение на всенощной, великопостные и пасхальные песнопения. Лисицын, большое значение придававший гармонизации церковной мелодии, обрабатывал многие напевы, среди которых — и абиссинский (Христос воскресе), и «константинопольский» (Милость мира). (В настоящее время в праздничном издании опубликовано его «Пение при архиерейском служении: Демественное, патриаршее» — М., 1996.) Музыковедческие работы М. А. Лисицына, печатавшиеся в РМГ, «Музыка и пение», затрагивают многие актуальные вопросы современности, как-то: «Обзор духовно-музыкальной литературы» (1901), «Церковь и музыка» (1904), «О новом направлении в русской церковной музыке» (1909), «О древних и новых песнетворцах» (1910), «Религиозное состояние современного общества и необходимость религиозного образования» (1914) и др.

Лядов А. К. (1855–1914) — русский композитор, проф. Санкт-петербургской консерватории, преподаватель теории музыки в Придворной певческой капелле — известен и как автор хорового произведения «Десять переложений из Обихода» (ор. 61, 1907 г.). Включающее хоры разных церковных жанров — Стихира на Рождество Христово (1), Тропарь на Рождество Христово (2), Кондак «Дева днесь» (3). Тропарь «Благообразный Иосиф», «Мироносицам Женам» (4), «Чертого Твой вижду» (5), «Задостойник на Воздвижение» (6), Херувимская (7), «Тебе поем» (8), «Хвалите Господа с небес» (9), «Чашу

спасения прииму» (10), — это произведение отражает дух церковности в формах отточенного хорового письма, отработанного в стилистике «песен русского народа». (Без опуса в каталоге его творчества «Ежечасная молитва святого Иосафа».)

Ляпунов С. М. (1859–1924) — известный светский композитор, имевший опыт работы в Придворной певческой капелле (1894–1902), оставил и некоторое духовно-музыкальное наследие: Е. Левашев ссылается на ор. 62, содержащий отдельные песнопения литургии и всенощной.

Металлов В. М., протоиерей (1862–1926) — музыковед, церковный композитор и профессор Московской консерватории — известен как автор ряда исследовательских трудов и духовно-музыкальных композиций. Знаток древнерусского пения — его истории, теории и семиографии, — ученый и в своих музыкальных опусах привлекал и гармонизовал древнюю церковную мелодию. Это проявляется как в крупных жанрах (Всенощное бдение на древние роспевы, Литургия киевского роспева), так и во многих песнопениях церковного круга (знаменный, греческий, киевский, болгарский, обычный роспевы).

Никольский А. В. (1874–1943) — композитор и музыковед, критик, педагог (профессор Московской Консерватории) — один из ведущих представителей Нового направления. Почитаемый в свое время как «образованный музыкант», чьи хоры требуют «грамотных певцов и тонкого художественного исполнения», он оставил немалое музыкальное наследие, в котором заметную долю составляют циклические композиции. Литургия Преждеосвященных даров ор. 23, «Неизменяемые песнопения из Всенощного бдения» ор. 26, Литургия св. Иоанна Златоуста ор. 31, Песнопения Страстной Седмицы ор. 35, Песнопения св. Пасхи (переложения обычных роспевов) ор. 37, Последование венчания ор. 41, Каноны (катавасии) ор. 46, Литийные стихиры (киевского роспева) ор. 47, Догматики-запричастны (свободная обработка знаменного роспева) ор. 48, Литургия св. Иоанна Златоуста ор. 52 — все это «жанры-ансамбли», сопричастные одной главенствующей идее. Интерес к псалмовой поэзии вылился в создание «псалмов-концертов», коих, по свидетельству Л. А. Никольского, насчитывается двенадцать. А. Никольский — крупный теоретик, посвятивший свои труды проблемам формы и истории церковного пения, народной песне и насущным вопросам хорового и регентского дела. Полное собрание со-

чинений в пяти томах (сто семнадцать титлов) издается в зарубежной серии «Monuments...»

Панченко С. В (1867–1937) — композитор Нового направления, в начале века воспринимаемый как музыкант-ученый, сочинения которого мало доступны для хоров. Не стремящийся к открытиям новой гармонии, Панченко придавал особое значение напевам Придворного обихода (Литургия ор. 20) и напевам «характера народного» (Литургия ор. 21). Среди отдельных сочинений и переложений внимание останавливают некоторые традиционные жанры, например: «Три трисвятые песни» (ор. 16), Великие ектении (ор. 30), блаженны (ор. 18), антифоны (ор. 54), Херувимские песни (ор. 61). Панченко участвовал в издании «Духовно-музыкальной хрестоматии»; он является автором-составителем «Народного обихода». Перелагая «современных авторов» на однородный хор, П. Чесноков в числе избранных видит и Панченко. Его «Во царствии Твоем», «Свете тихий», «Славословие Великое» никак не бледнеет на фоне сочинений Гречанинова, Черепнина, Шведова и самого «перелагателя».

Рахманинов С. В. (1873–1943) в области духовной музыки знаменит своим Всенощным бдением — ор. 37 (1915), несколько менее — Литургией св. Иоанна Златоуста, ор. 31. «Эти замечательные образцы *оригинального*, целиком авторского наследия композитора, в то же время порождены *внеличной*, общенациональной культурно-исторической традицией», — писал А. И. Кандинский (М., 1999), поднявший и исследовавший эту проблему. Из других духовно-музыкальных произведений известен его ранний духовный концерт «В молитвах неусыпающую Богородицу» (1893); в полном собрании сокрально-хоральных произведений публикуется мотет Deus meus, «экфонетические песнопения для священнослужителей» («Monuments of Russian Sacral Music» — серия IX, в двух томах).

Ребиков В. И. (1866–1920) — автор известной оперы «Елка» и своеобразных оркестровых, вокальных, камерно-инструментальных сочинений («меломимик», «эскизов настроений», «музыкально-психологических картин») — обращался и к хоровому жанру. Среди духовно-музыкальных произведений: Литургия Иоанна Златоуста, в которой выделяли в свое время Херувимскую, Верую, Трисвятое; Всенощное бдение ор. 44, отличающееся «духом древности», оригинальностью подхода к мелодике и фактуре. Другие сочинения (сборник песнопений 1911 г.) не обладают такого рода стилистикой.

Римский-Корсаков Н. А. (1844–1908) только в последнее время стал известен как духовный композитор (реставрации М. П. Рахмановой) — автор многих переложений и сочинений, а также вдохновитель и участник (совместно с Балакиревым) созданного в Придворной певческой капелле труда «Пение при всенощном бдении древних напевов...» (1888). Как и Чайковский, Римский-Корсаков искал новые пути, утверждающие национальный стиль, освобождающие богослужебное пение от засилия западных влияний. Композитор полагал, что его хоры «...укажут настоящий церковный православный стиль: не заграничный и не книжно-исторический...»). Известны (по Обзору Матвеева, 1912 г.) две тетради (№№ 1–8; №№ 1–6) духовных песнопений, отражающих стилистику композиторского метода, а также «Тебе Бога хвалим» (на два хора); тетрадь (№№ 1–23), выпущенная посмертно под ред. Азеева, содержит ценные обработки знаменного материала. Показателен отзыв современника: «Переложения обиходных песнопений сделаны им в строго-церковном стиле и представляют большой интерес как с технической, так и музыкально-художественной стороны» (свящ. М. Лисицын). Полное собрание духовных сочинений публикуется за рубежом (ред. Wladimir Morosan).

Смоленский С. В. (1849–1909) — композитор, музыковед, педагог и администратор — известен как знаток православного богослужебного пения. Его композиции, ориентированные на народно-русский стиль, включают песнопения Божественной литургии и всенощного бдения, молебного пения и панихиды и др. (1893), а также стихиры, ектении, древне-панихидное пение (1905) и Великий прокимен на Рождество Христово, Пасху и Троицын день (1909). Его литературные труды — серия изысканий, посвященных широкой проблематике церковного творчества, а именно: древнерусским певческим нотациям, церковно-певческой археологии, собранию древних рукописей и обзору исторических концертов Синодального училища, реставрации и комментариям к «Азбуке» старца А. Мезенца и др. Ценны всегда актуальные выступления Смоленского в печати — в РМГ, ХРД, как и его лекции по истории русского церковного пения. (Все это, как библиографическая редкость, ждет переиздания в компактном томе.)

Черепнин Н. Н. (1873–1945), живший и работавший сначала в России, а затем за рубежом, оставил многожанровое музыкальное наследие, известную долю которого составляют мастерские духовно-музыкальные произведения. В русских каталогах богослужебного пения числятся: Литургия св. Иоанна Златоуста (ор. 32, 1907) и литургические песнопения (ор. 28), а также номера из всенощного бдения — все сочинения для больших профессиональных хоров. М. П. Рахманова указывает на Вечерню (сочиненную в 1918 г., а изданную затем в США как «Шесть духовных хоров»); она же впервые анализирует духовную ораторию «Хождение Богородицы по мукам» (сочиненную в 1934 году), считая это вокально-инструментальное сочинение «крупнейшим творческим достижением композитора и настоящим "новым словом" в руской духовной музыке» (1997, ранее — 1992). Авторская стилистика Черепнина, характеризуемая комплексом выразительных средств, особенно примечательна приемами мелодического прочтения духовных текстов, искусством «тембризации», «оркестровки человеческих голосов». Произведения Н. Черепнина входят в лондонские издания: Литургия (1962 г. — № 156, «Достойно есть» болгарского роспева), Всенощная (1975 г. — № 9 «Блажен муж» греческого роспева, № 35 «Богородице Дево», № 62 «От юности моея» валаамского напева). В настоящее время готовится зарубежное издание (тридцать четыре сочинения), входящее в американскую серию «Монументы русской духовной музыки».

Чесноков А. Г. (1880–1941), брат П. Г. Чеснокова, — образованный музыкант, также принадлежащий к Новому направлению, знаемый в России по Литургии св. Иоанна Златоуста (1911 г.) и по ряду песнопений (1911 г.). Мало известно его переложение «Да молчит всякая плоть человека» М. А. Балакирева для мужского хора (сделанное за рубежом, 1927), отличающееся выразительной гибкостью полифонических линий в условиях ладо-интонационного единства. (Запланировано издание его сочинений за рубежом в серии «Избранные духовные произведения различных русских композиторов».)

Чесноков П. Г. (1877–1944) — «один из самых талантливых современных композиторов нового направления», — так М. Лисицын оценивал музыканта, сочинения и переложения которого получили теперь всемирную известность. П. Чесноков известен как крупными циклическими формами, среди которых песнопения Всенощного бдения (opp. 44, 21, 51), песнопения Литургии (opp. 15, 24, 42, 50), «Ко Пресвятой Владычице» (ор. 43), «Во дни брани» (ор. 45), так и множеством малых жанровых форм — изменяемых и неизменямых песнопений, — иногда объединенных в собрания (например: задостойники знаменного роспева — ор. 22, причастны — ор. 25). Стилистика произведений П. Чеснокова, созвучная «стилю времени», не утратила своего обаяния и в конце века: автор — в числе чтимых и широко исполняемых в храмах и на концертах. (Полное собрание сочинений П. Чеснокова в восьми томах публикуется в рамках серии Monuments of Russian Sacred Music.)

Шведов К. Н. (1886–1954) — еще недостаточно изученный и оцененный у себя на родине, но незаурядный и образованный музыкант. Ученик и преподаватель Синодального училища, он является автором двух Литургий и ряда духовно-музыкальных переложений и сочинений, среди которых примечательны полифонически обработанные знаменные догматики (разных гласов). П. Чесноков переложил со смешанного на однородный хор ряд его произведений: «Милость мира», «Тебе поем», «Отче наш». Сочинения Шведова вошли также в современную лондонскую Литургию (1962): № 167 «Достойно есть», № 253 «Не имамы иные помощи» — молитва ко Пресвятой Богородице (причастен). (Избранные духовные произведения из двадцати восьми названий включены в американскую серию «Monuments of Russian Sacred Music».)

Яичков Д. М. (1871–1943) — композитор (окончил Санкт-петербургскую консерваторию) и педагог (учительствовал в разных городах) — является создателем большого церковно-певческого репертуара. В Каталоге А. Никольского (1909) значатся: Избранные песнопения всенощного бдения и литургии (две тетради); Духовно-музыкальные сочинения для смешанного хора (в двух тетрадях). Автора интересовала гармонизация древних роспевов; им создана «Школьная церковно-певческая хрестоматия. На три однородные голоса», а также «Курс обучения церковному пению». Сейчас возрождается интерес к духовной музыке Яичкова: в его гармонизации изданы воскресные ирмосы восьми гласов (Ирмологий: М., 1983).

Приложение 2

Авторский анализ композитором Виктором Ульяничем сочинения «Христос Воскресе из Мертвых»

Светозвоны VI для большого симфонического оркестра

I. Преамбула

Сочинение **Христос Воскресе из Мертвых**, *светозвоны VI* для большого симфонического оркестра, написано в 1993 году и впервые было исполнено в том же году 21-го сентября в Большом зале Московской консерватории на Концерте славянской музыки, посвященном 100-летию со дня смерти П.И.Чайковского, оркестром Государственной симфонической капеллы России под управлением А.Ведерникова. Запись с концерта существует на CD-ROM ***Интерактивное паломничество в Святую землю.*** Изд-во ECOM-Media. Москва, 1998.

Смерть и Воскресение Христа — центральное событие в истории земли и человечества, величайший акт Божественной Любви Всевышнего, по Воле и Милости которого человечество призвано умереть в своем греховном виде через покаяние, чтобы воскреснуть обожествленным в новом бессмертном теле.

«Мы умираем потому, что наша духовная сила, внутри связанная грехами и страстями, оказывается недостаточною, чтобы захватить, вобрать внутрь и претворить в себя все наше внешнее, телесное существо; оно отпадает, и наше естественное бессмертие (до того последнего воскресения, которое мы можем получить только чрез Христа) есть только половинное, бессмертна только внутренняя сторона, только бесплотный дух. Христос воскрес *всецело*» [Соловьев В. С. Собр. соч.: Т. 10, Христос воскрес!].

«Когда же они это говорили, сам Иисус стал посреди них и сказал им: мир вам! Они же в испуге и страхе думали, что видят духа. Он же сказал им: чего смущаетесь, и зачем такие помышления входят в сердца ваши? Видите руки Мои и ноги Мои — что это сам Я. Свяжите Меня и рассмотрите, ибо дух плоти и костей не имеет, как видите Меня имеющего. И, сказав это, показал им руки и ноги. А как они от радости еще не верили и дивились, говорил им: есть ли у вас здесь что-нибудь съестное? Они же дали Ему часть печеной рыбы и сотового меда. И, взявши, ел пред ними»[Евангелие от Луки, XXIV, 36–43].

II. Образно-драматургический и тематический план

Тематической основой всего произведения является пасхальный тропарь: «**Христос воскресе из мертвых, смертию смерть поправ и сущим во гробех живот даровав**». Мелодия тропаря состоит из трех фаз, что дает возможность увидеть в этом символику Святой Троицы. Это число играет важнейшую роль и неизменно присутствует в структуре целого и развитии музыкального материала.

Жизнь главной музыкальной идеи произведения показана как бы изнутри при помощи саморазвития интонаций. Две части произведения *Смерть* и *Воскресение* представляют собой два варианта развития одного и того же интонационного зерна, по-разному прорастающего в каждой из частей произведения. В первой части, непрерывно искажаясь, оно накапливает огромную разрушительную силу, которая неминуемо приводит все ложное к гибели. Вторая часть наполнена гармоничным развитием тех же ритмов, постепенным проявлением созидательной мощи древнерусского роспева. В кульминации произведения тема песнопения впервые звучит полностью, и, обретая свойственные ей красоту и выразительность, погружается в величественные колокольные звучания, знаменующие торжество Света.

Важнейшим средством организации светозвонов является ритм тропаря, который пронизывает всю музыкальную ткань. Особенность этого ритма в том, что он происходит из речевой интонации. Произведение как бы постоянно говорит одну и ту же мысль, даже если и не слышно ее звуковысотного оформления. Поэтому появление тропаря в своем первозданном виде во второй части произведения воспринимается естественно и художественно оправдано.

Другой важной идеей формообразования светозвонов является закон золотого сечения или божественных пропорций. Структурная органичность целого, а также естественность развития тематического материала обязаны этому фактору.

Части отделены друг от друга резкой гранью — аккордом-колоколом, он же звучит в самом начале светозвонов. Этот аккорд по своей структуре составлен из двух уменьшенных септаккардов, которые дают в сумме уменьшенный лад. Как сам лад, так и идея колокольности получат большое значение в произведении. Заканчивается произведение тем же аккордом, но звучащим уже как легкий звон на *ppp*.

Исходным импульсом обеих частей является начальное проведение тропаря, которое можно условно назвать *предтемой*, так как сам тропарь в своем узнаваемом виде появится лишь ближе к середине второй части, и до него должно «дорасти» развитие всего произведения.

Первый раз предтема тропаря звучит в самом начале (ц.1–4), на фоне мягкой подушки струнных, оставшейся как отзвук аккорда-колокола. Предтема проводится одновременно у челесты и колокольчиков в уменьшенном ладу. Причем колокольчики проводят предтему в два раза медленнее челесты, в то время как последние успевают провести ее дважды. В итоге предтема звучит трижды, что прямо выражает идею троичности.

Дальнейшее развитие первой части светозвонов идет по линии все большего нарастания хаоса и разрушения. Этот процесс осуществляется не только интонационным развитием предтемы тропаря но и преобразованием материала аккорда-колокола.

После ц. 4 от предтемы отделяется септима, которая получает свою самостоятельную жизнь и начинает «гулять» по уменьшенному ладу. Основное направление развития — во все уменьшающейся роли звуковысотной интонации и все возрастающей роли ритма. Характерный ритм тропаря пронизывает все слои фактуры, создавая таким образом смысловое единство, и находит свое наивысшее воплощение в кульминации (ц. 29), где полностью разрушается звуковысотная линия и остается лишь скандирование ритма у духовых.

Ровная подушка струнных, оставшаяся после аккорда-колокола вступает в определенные реакции с процессом преобразования тропаря. Тенденцией развития этой линии является превращение сплошной массы струнных в поток (от ц. 23).

Ударные, арфы и фортепиано в первой части выполняют образную задачу: экспозиция изначального символа Света, его постепенное затемнение, приземление, огрубление, приводящие к шквалу в конце; которая осуществляется постепенной тембровой модуляцией от металических ударных через деревянные к мембранным.

Духовые создают оркестровое трехступенчатое крещендо (одиночное дерево, полное дерево, дерево с медью), приводящее в кульминации к наиболее агрессивному ритмическому скандированию тропаря.

Во второй части светозвонов виден совершенно другой результат развития того же зерна-предтемы. После постепенного подъема в высокий регистр септим у арф, ц. 31–33, предтема вновь звучит, как и в начале, два раза у челесты и один раз в увеличении у колокольчиков. Однако на этот раз изменено ее сопровождение: у струнных не гармония аккорда-колокола, а легкие тремоло-звоны.

Основная тенденция развития второй части: постепенное перерастание вибраций и звонов струнных в благовест, а предтемы — в тему тропаря *Христос воскресе из мертвых...* Во второй части он звучит полностью 7 раз (что также связано с особой символикой чисел), в различной оркестровке, постепенно заполняющей все музыкальное пространство. Этапы проведения тропаря связаны с числовым рядом Фибоначчи, определяющим структуру всей части:

№ проведения темы №	***цифры в партитуре***	***Оркестровка тропаря***
1	38	Дерево. (Аккорды в уменьшенном ладу разбросаны в диапазоне трех октав).
2	43	Дерево и арфы
3	46	Валторны и струнные
4	48	Тяжелая медь и струнные
5	49	Вся медная группа и струнные
6	50	Дерево, медь и струнные
7	57	Челеста

Кульминацией произведения являются проведения темы тропаря с 3-го по 6-е, а заключительное относится к коде. Начиная с ц. 38

свет и звон разделяются: свет целиком концентрируется в теме, а звон-благовест в сопровождающем его окружении.

Образная задача у ударных, арф и фортепиано во второй части заключается в наполнении светлым звоном, расширение из высокого во все регистры, уход в высокую металлическую сферу. У струнных в начале части — вибрации-звоны, в середине проведение темы тропаря, в конце постепенное разрежение в высоком регистре и заключительный аккорд-колокол у всей группы на *ppp*. Функция духовых во второй части сводится исключительно к проведению темы тропаря.

Приложение 3

Процесс духовно-музыкальной композиции — открытая форма...

Владимир Довгань *— относительно молодой автор духовной музыки, серьезно ищущий в области «церковного стиля» и композиций на литургическую тематику. Известные нам: «Символ веры», «Милость мира», «Песнь Пресвятой Богородице», «Трисвятое» — это авторская интерпретация канонических песнопений литургии, могущих исполняться в храме. Ориентируясь на устойчивые жанровые формы — их структуру и типичный склад, — современный композитор представляет свое толкование и звуковоплощение.*

Вслед за знаменитыми «Верую» (Кастальского, Гречанинова), решенных технически мастерски и образно неповторимо, композитору нелегко найти свой подход к этому основополагающему гимну. Однако Довгань, не отдаляясь от традиции и ни на кого не ориентируясь, создает в «*Символе веры*» (для мужского хора) такую жанровую форму, в которой, на наш взгляд, обнаруживается некий специфический древнерусский принцип. Что же имеется в виду?

«Повествовательное пространство» как выражение «повествовательного времени» — эта закономерность поэтики древнеруского искусства (сформулированная Д.С.Лихачевым) имеет некое соответствие в музыкальном тексте композитора. Автор находит приемы для передачи музыкального повествования, развивающегося во времени, — последовательно и целенаправленно. Организуя музыкальный текст по «блокам» согласно смысловому и литературно-«строчному» делению, композитор естественно меняет средства — фактурные, ритмические, тембровые и, главное, звуковысотные.

Изысканная хроматика (на слова «Распятого же за ны...») вслед за незамутненной натурально-ладовой диатоникой («Верую во единого Бога...», «Нас ради человек...); мажоро-минор («И воскресший в третий день...» со сменяющей его острой диссонантностью («И паки грядущего...»), и опять утонченная диатоника («И в Духа Святаго...»), ква-

зи-репризно покрывающая все музыкальное пространство, — вот тот звуко-высотный, модально-тональный модуляционный процесс, который чутко реагирует на событийный ряд текста. Заметим, что атвор меняет и весомость гармонического ритма,то насыщая каждый аккорд (как и каждое слово!) семантической весомостью, то объединяя гармонии в повествовательные группы. (Решение не лишено, однако, иллюстративности, примеры чему известны в церковном репертуаре.)

«Милость мира» — жанр, имеющий глубокую традицию и множество решений, среди которых выделяются запетые обиходные варианты и художественно неоднозначные авторские «пьесы». Строгость и простота данного авторского решения обусловлена «заданием» — написать хор для малого смешаннго состава в легком церковном стиле. Его определяют известные средства: «квартетность» склада, натурально-ладовая диатоника с характерной переменностью опорных ступеней, метризованная незамысловатая ритмика.

Та же стилистика — принадлежность *«Трисвятого»* (№3), строго выдержанного в соответствующей жанровой форме в «строгом стиле гармонии» (термин Металлова). *«Трисвятое»* (№ 4) — также репродуцирует технику натурально-ладовой гармонии, характерную для «противников» западной гармонии. (Вспомним критику Кастальского опусов в духе «доброго немца»!). «Конечно, вопрос о церковности музыки спорный: одни видят ее у Бортнянского, Турчанинова, другие у Архангельского, третьи у Кастальского и так далее. Бесспорно, к сожалению, то, что церковность отождествляется с шаблонностью; а еще хуже то, что шаблонность письма, исключая вдумчивое отношение к своей задаче, приводит попросту к "валянию" наспех. Печальные результаты такого "валяния" испытывают на себе небольшие хоры , вынужденные выбирать для своего репертуара, что попроще, подоступней. А пьеса "попроще" в церковной музыке стала равносильна музыкально-бессодержательной...» (с. 233).[1]

К счастью, Довганю удается избежать той печальной ситуации, которую описывает Кастальский: в его церковной музыке слышится «вдумчивое отношение к содержанию», и «старание пережить» его своей душе...

[1] *Кастальский А.* О моей музыкальной карьере... // Синодальный хор и училище церковного пения. М., 1998. С. 233.

«Песнь Пресвятой Богородице» для смешанного хора впечатляет музыкальной образностью, в основе которой лежит диатоника не столько церковного, сколько светски импрессионистического стиля. И кто только ни писал, ни гармонизовал эти духовные стихи, заполняя музыкальное пространство звучаниями от аскетически-символических до цветисто-реалистических. Довгань создает светлый, чистый и неземно красивый образ «Благодатной Марии», привлекая мелодические (в том числе и полифонические), гармонические (аккордовые и тонально-функциональные) средства и погружая их в темброво дифференцированную среду смешанно-хорового звучания. Но церковна ли эта музыка? Возможны ли такие средства, подобная стилистика? Думается, что да, но все же авторское начало здесь выражено слабо.

Изучая традицию и сознательно входя в процесс церковно-музыкального творчества, Владимир Довгань не лишает себя права артистически свободно высказаться на вечные темы — темы Священного Писания. *«Из Триоди постной»*, концерт для хора (1993), — произведение, образно-символическое значение которого суть осмысление проблем добра и зла, света и тьмы, греха и покаяния.

Жанр концерта хорового имеет у нас, как известно, свою немалую историю: партесный концерт, запричастный концерт (Титов — Бортнянский — Архангельский — Гречанинов — Рахманинов — Никольский — Чесноков — Глазунов). Линия хорового концерта продолжена и в условиях «современного демества» (концертная музыка Щедрина, Шнитке, Рубина, Рябова, Трубачева, Довганя и др.).

Онтологическая модель этого жанра включает как псалмовые и другие духовные стихи, связанные с образами св. Писания, так и материалы из соответствующей художественной литературы. В основе 7-частного концерта В. Довганя — тексты церковные, приуроченные к Триоди постной : часть I — «Услыши, Боже, внегда молити ми ся к Тебе» — стихи из последовния 1-й седмицы; часть II: «Душе моя, душе моя, восстани, что спиши...» (кондак из Великого канона св. Андрея Критского); часть III: стих из антифона 1-ого утрени Великого Пятка — «Князи людстие собрашася на Господа и на Христа Его»); часть IV: тропарь « Ужас бе видети, небеси и земли Творца на кресте висяща» — на часах в Великий Пяток ; часть V: «Ужасеся земля , и солнце, Спасе, скрыся...» — стихи из статии 2-й Великой Субботы; часть VI: «Мироносицы приидоша..» — стихи из статии 3-й Субботы;

VII — «Приидите людие, воспоим и поклонимся Христу, славящи Его из мертвых воскресение...» — из стихир в Великую субботу.

Таким образом, подбор духовных стихов отражает церковное последование, иными словами, ориентируется на «драматургию» действа, свершаемого в первую и последнюю седмицу Великого поста, включая и Страстную Седмицу.

Хоровая музыка Довганя — пример авторского прочтения сакральных текстов и создания звуковых картин к ним. Мольба, покаяние, предательство, страсти, погребение, поклонение имени «Твоему» — последовательный ряд музыкально-символических образов. Краткие и емкие, они звучат и «самогласно», и согласованно. Композитор находит точные и своеобразные приемы для характеристики того или иного музыкального события или состояния.

Не привлекая церковных мелодий, и тем более гласовых (на них указывают, кстати, богослужебные тексты!), автор пользуется современной техникой композиции. Стилистика музыкального языка концерта «Из Триоди постной» — это область взаимодействия всех сторон звуковой палитры. Однако ресурсы звуковысотной системы оказываются наиболее мобильными, естественно служащими художественному заданию. Что здесь «задействовано»?

Чистая минорная диатоника, звучащая в горизонтальном (мелодия) и вертикальном (гармония) планах — № 1 (ми минор); напряженная хроматика, развивающаяся из недр тональной неустойчивости к тональному «пристанищу» — № 2 (ми-бемоль минор») ; другой тип хроматической структуры, основанной на квази-модальных попевках в русле тоникализированного пространства, — № 3 (ми-бемоль минор); хроматическая 12-тоновая тональность, центр которой утверждается изысканно-своеобразными оборотами, — № 4 (ля минор); оригинальная тон-полутоновая организация с тритоном в основе, интонационность которой прочно прикреплена к «исону» (гоническая педаль — «ми минор») — № 5; возвращение диатоники, но обогащенной дорийской секстой, — № 6 (до минор); диатоника, сходная с изначальной, но подвергнутая легкой модальной альтерации, — № 7 (ля минор). Такова картина напряженного звуковысотного развития, реализованного гармонически и полифонически в подвижной хоровой фактуре, — процесс, явно спроецированный на образно-символическое содержание.

Итак, жанровая форма хорового концерта «Из Триоди постной» Владимира Довганя предстает двояко: с одной стороны, не утрачивается традиционная многочастность (правда, здесь расширенная), положенная на канонический текст, а с другой — привлекаются нетрадиционные композиционные средства, особенно в сфере звуковысотности, то есть современной тональной системы, заступившей место мажоро-минора и, тем более, церковного лада.

Взаимодействие онтологической модели (каноническое содержание) и «конструктивных принципов» (план выражения) — проблема многих современых духовных композиций. Многих, например, волнует «дозволенность» плотного хроматизма в его сочетании с традиционной диатоникой, возможность — шире — применения современных выразительных средств в условиях канонической тематики и жанровых форм. Этот вопрос, думается, не есть область теоретических рассуждений, а область конкретного музыкального высказывания, демонстрирующего истинность/ложность образно-смыслового решения.

Духовная музыка Владимира Довганя, несущая заряд искреннего чувства и глубокой мысли, — одно из позитивных исканий конца XX века.

Приложение 4

Список иллюстраций

Часть вторая: духовно-музыкальные переложения и сочинения (1); духовно-концертная музыка (2)

Волков К. «Вострубите трубою» (из музыки к кинофильму «Гроза над Русью»).
Волков К. Тропарь св. вмч. Победоносцу Георгию.
Волков К. Эпилог (тропарь Владимирской иконе Божией матери).
Дмитриев Г. «Богородице Дево, радуйся» (из Всенощного бдения).
Довгань В. «Ужас бе видети, небеси и земли Творца на кресте висяща» (№ 4 — «Из Триоди постной»).
Кедров Н.-сын: «Свете тихий» (сокращенный киевский роспев).
Кедров Н.-сын и *Ковалевский М.*: «Благословен еси Господи» (греческий роспев).
Кикта В. Херувимская песнь (из Литургии).
Кикта В. «Тебе поем» (из Литургии).
Кикта В. «Фрески Софии Киевской» (фрагмент).
Киселев А. «Вечерняя песнь Сыну Божию "Свете тихий"».
Ларин А. «Русские страсти» (№ 12). «Распятие».
Ларин А. «Русские страсти» (№ 15). «Аллилуиа».
Мартынов В. «Ныне силы небесныя» (знаменный роспев).
Матфей, архим. «Многолетие» (напев Софии Новгородской) — переложение.
Матфей, архим. «Волною морскою...», ирмос предпразднества Рождества Христова, глас 6 (напев Глинской пустыни) — гармонизация.
Потокина С. Стихира покаянная Октоиха, 4-го гласа — «Хотех слезами омыти» (подобен из обихода Валаамского монастыря) — гармонизация.
Рябов В. «Слава Отцу и Сыну и Святому Духу» (из цикла «Шесть литургических песнопений»).

Трубачев С. «Братие, сие да мудрствуется в вас...» (из сб. «Рождественский праздничный триптих», 1999).
Трубачев С. «О Тебе радуется...» (греческий роспев).
Трубачев С. Светилен Покрова Божией Матери.
Ульянич В. «Христос воскресе из мертвых» (светозвон для большого симфонического оркестра, фрагмент).
Шнитке А. «Господи Иисусе Христе» (из цикла «Три духовных песнопения»).

Нотные иллюстрации

К. Волков. «Вострубите трубою»
(из музыки к кинофильму «Гроза над Русью»)

К. Волков. Тропарь св. вмч. Победоносцу Георгию

(продолжение)

К. Волков. Эпилог
(тропарь Владимирской иконе Божией Матери)

(продолжение)

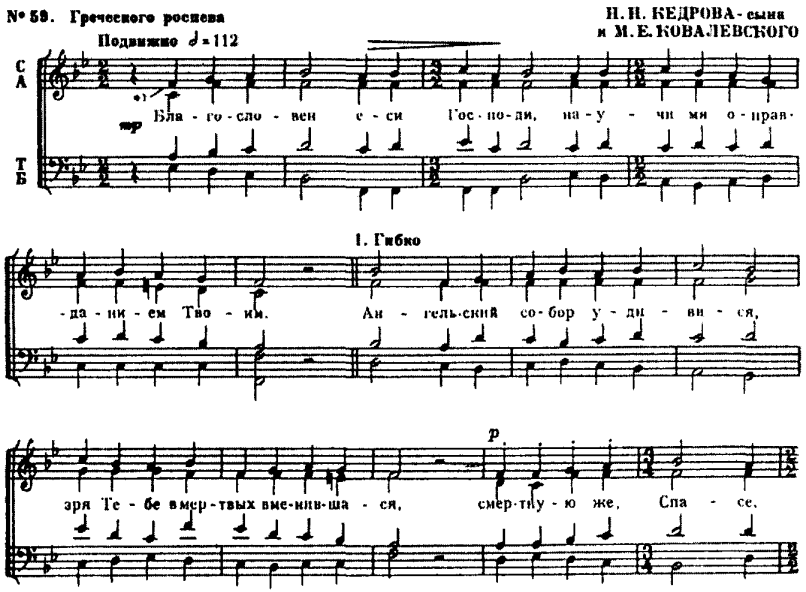
Г. Дмитриев. «Богородице Дево, радуйся»
(из Всенощного бдения)

(продолжение)

В. Довганъ. «Ужас бе видети...» («Из Триоди постной»)

(продолжение)

Н. Кедров-сын. «Свете тихий»



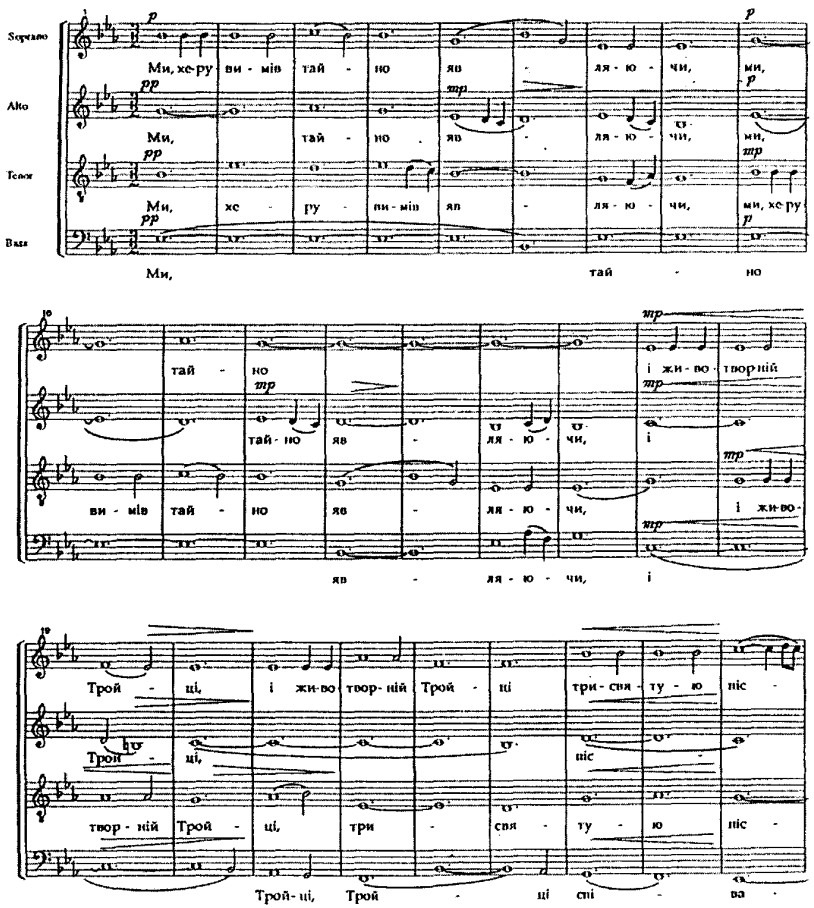
*) *Черточки указывают в каком из голосов проходит роспев.*

Н. Кедров-сын и *М. Ковалевский.* «Благословен еси Господи»

(продолжение)

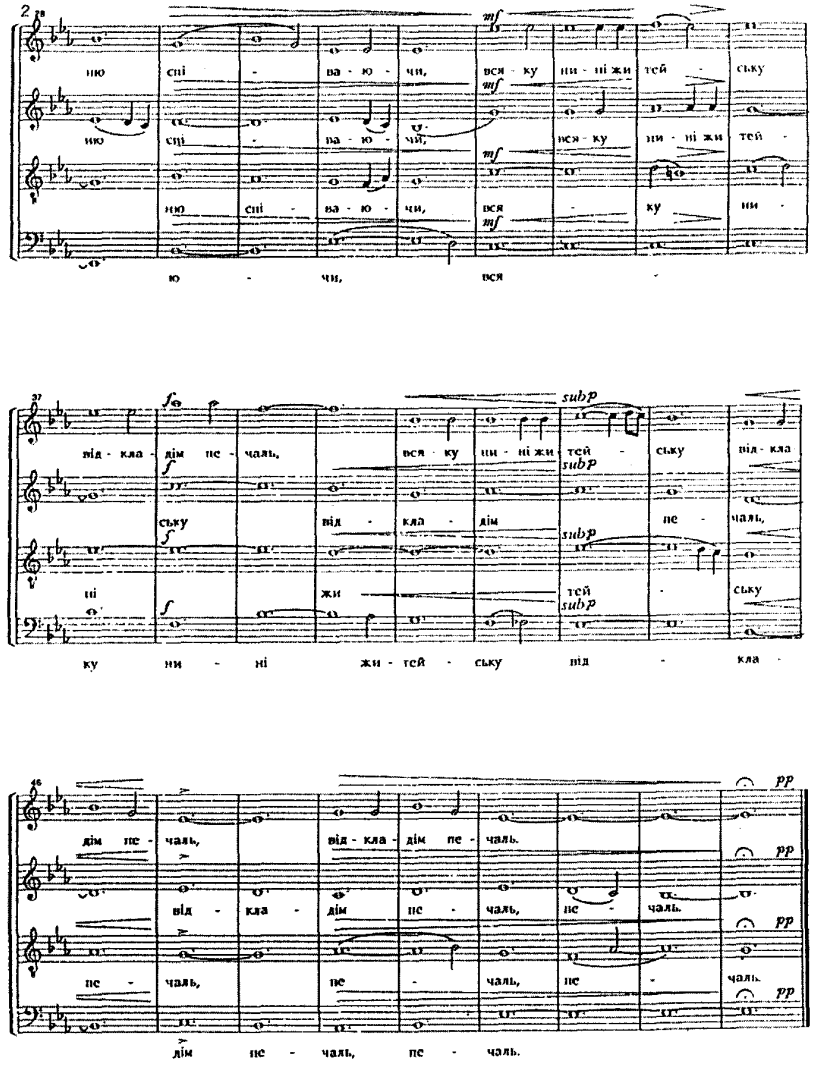
(продолжение)

XI



В. Кикта. Херувимская песнь (из Литургии)

(продолжение)

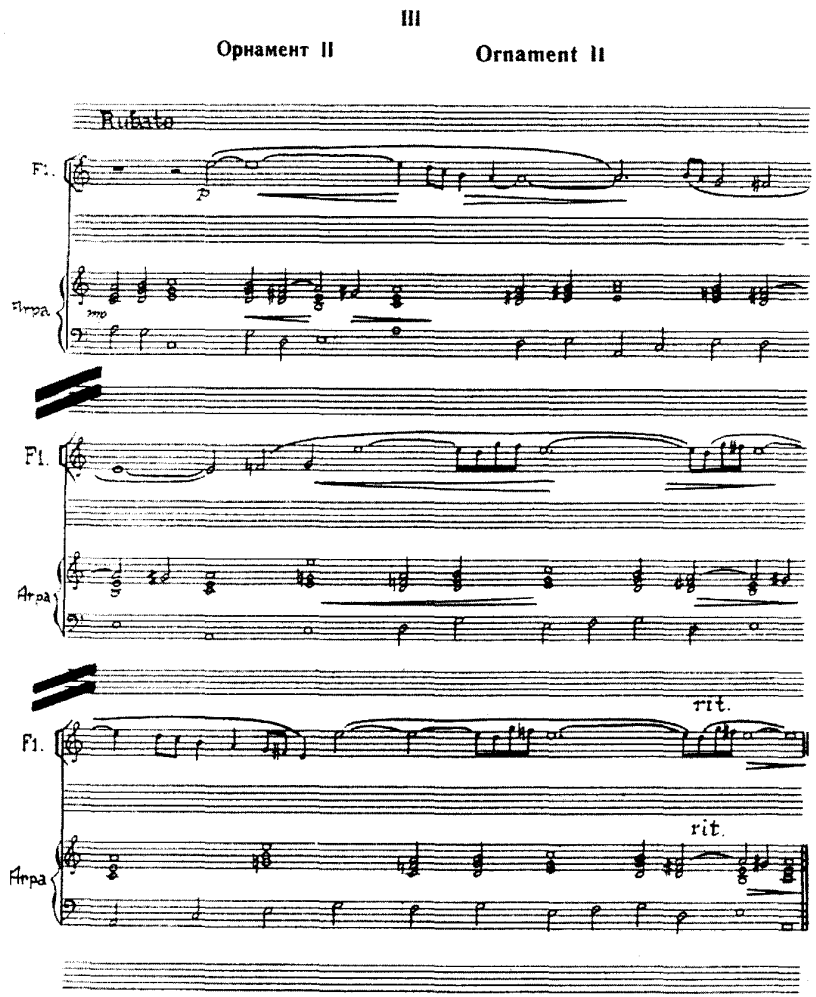


XII

XVIII

В. Кикта. «Тебе поем» (из Литургии)

(продолжение)



В. Кикта. «Фрески Софии Киевской» (фрагмент)

А. Киселев. «Вечерняя песнь Сыну Божию “Свете тихий”»

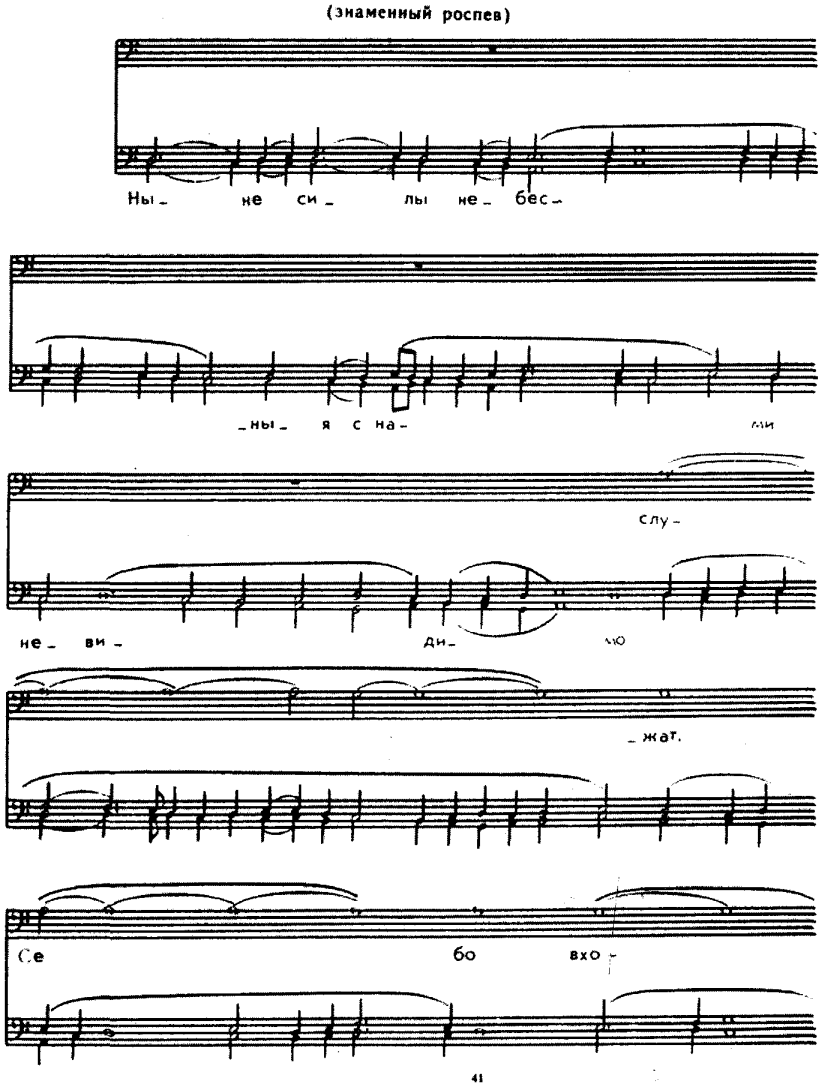
А. Ларин. «Русские страсти» (№12). «Распятие»

(продолжение)

(продолжение)

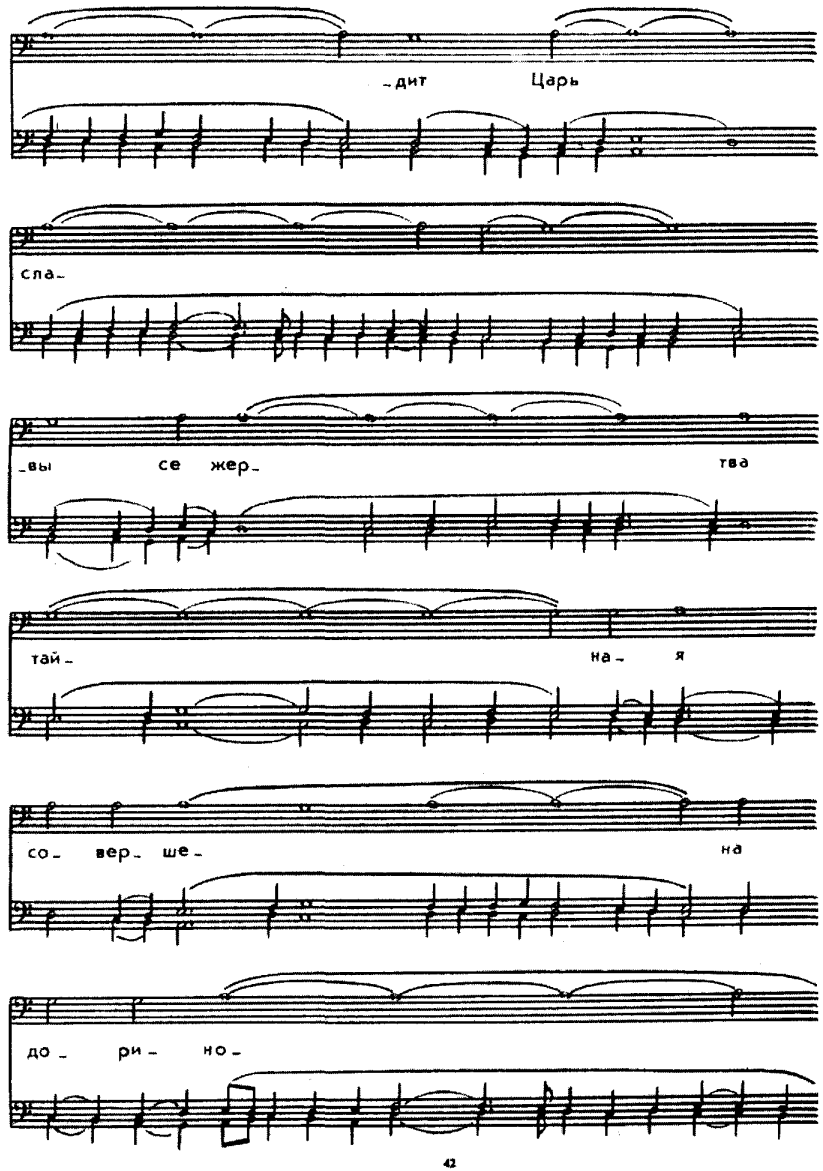
А. Ларин. «Русские страсти» (№ 15). «Аллилуиа»

(продолжение)



В. Мартынов. «Ныне силы небесные»

(продолжение)



Многолетие

Напев Софии Новгородской
переложение Архим. Матфея

"Волною морскою..."

Ирмос предпраздника Рождества Христова, глас 6.

Напев Глинской пустыни
в гармонизации архим.Матфея

Стихира покаянная Октоиха 4-го гласа

ХОТЕХ СЛЕЗАМИ ОМЫТИ

подобен из обихода Валаамского монастыря
гармонизация С. Потокиной

В. В. РЯБОВ

„СЛАВА ОТЦУ И СЫНУ И СВЯТОМУ ДУХУ"

ИЗ ЦИКЛА «ШЕСТЬ ЛИТУРГИЧЕСКИХ ПЕСНОПЕНИЙ»

"Братие, сие да мудрствуется в вас..."

из послания к Филиппийцам (Фил.2, 5-11)

Муз.диакона С.Трубачева
последнее произведение автора
написано 23 сентября 1995 г.

(продолжение)

«О Тебе радуется...»

Греческий роспев в обработке диакона Сергия Трубачева

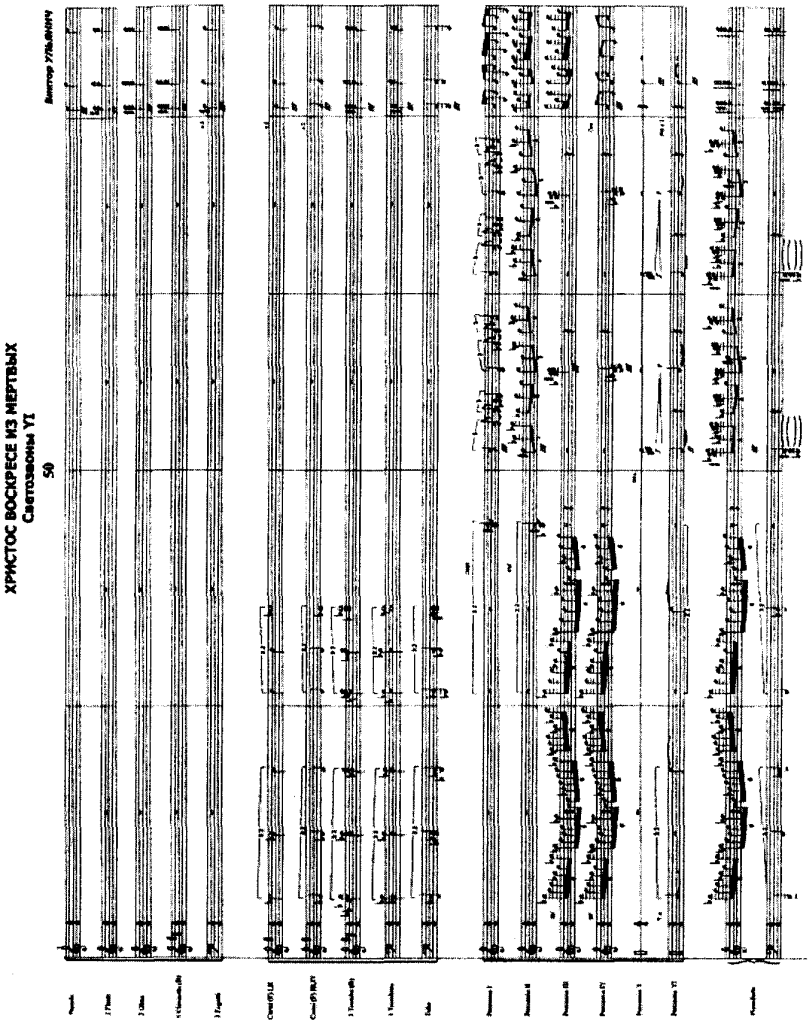
(продолжение)

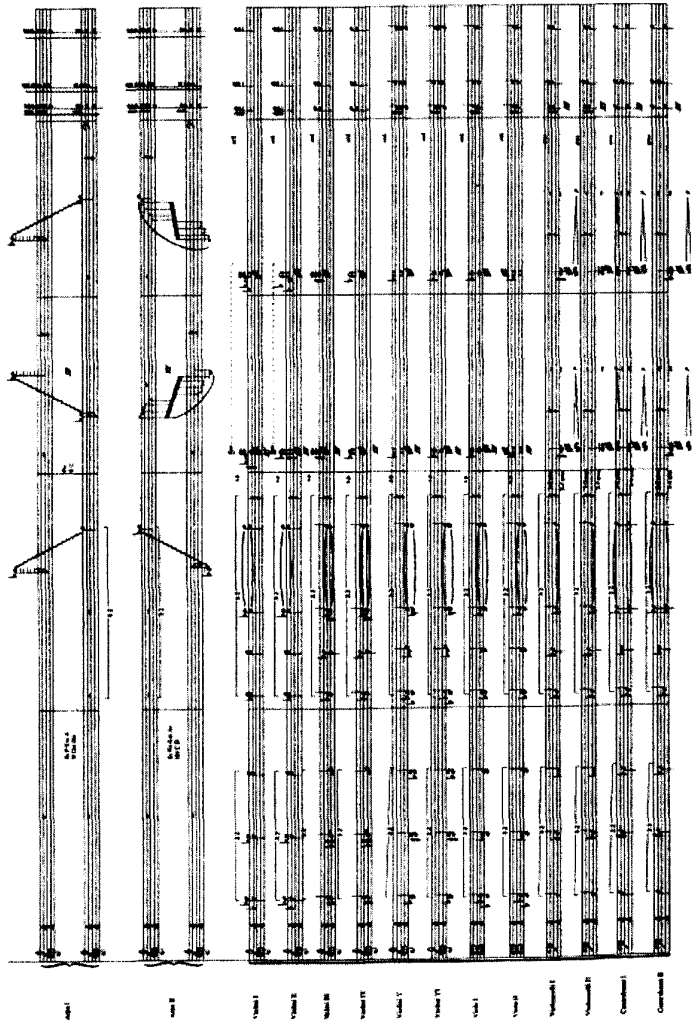
(продолжение)

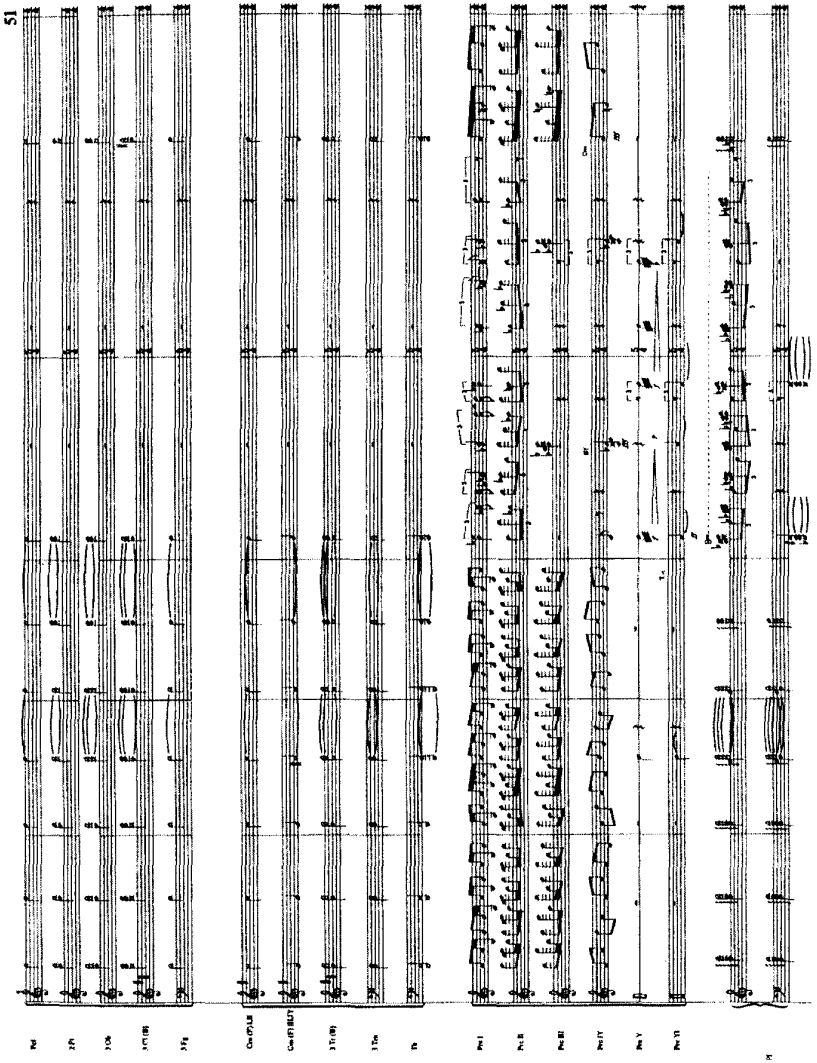
Светилен Покрова Божией Матери

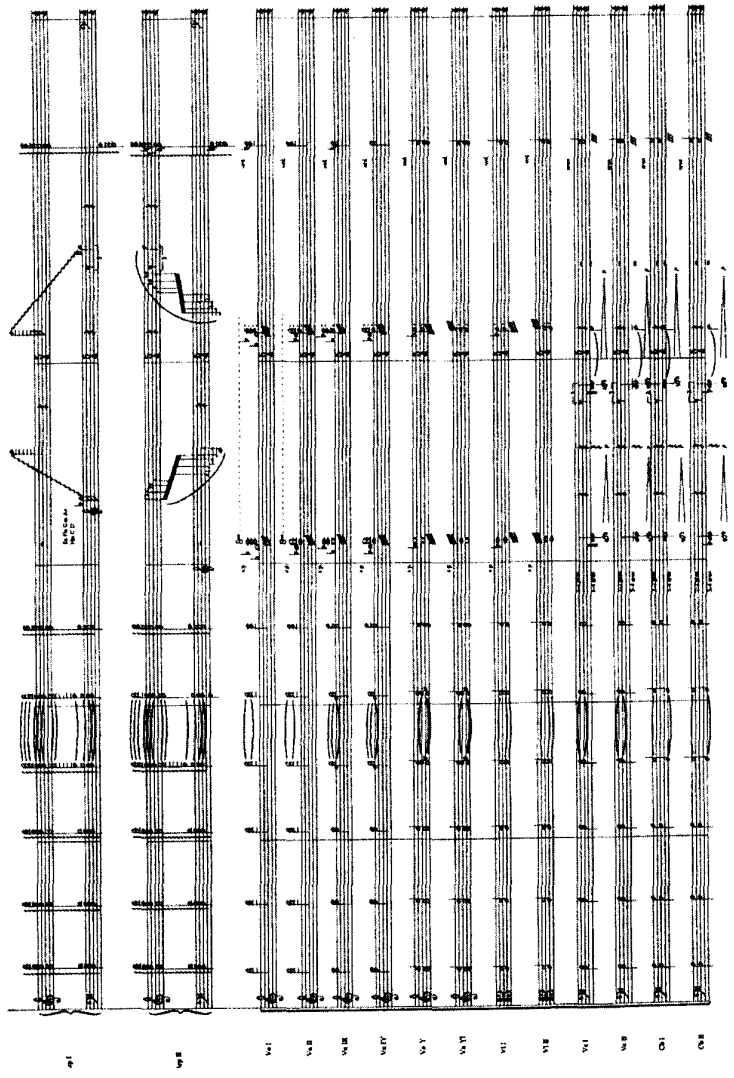
Диакон Сергий Трубачев

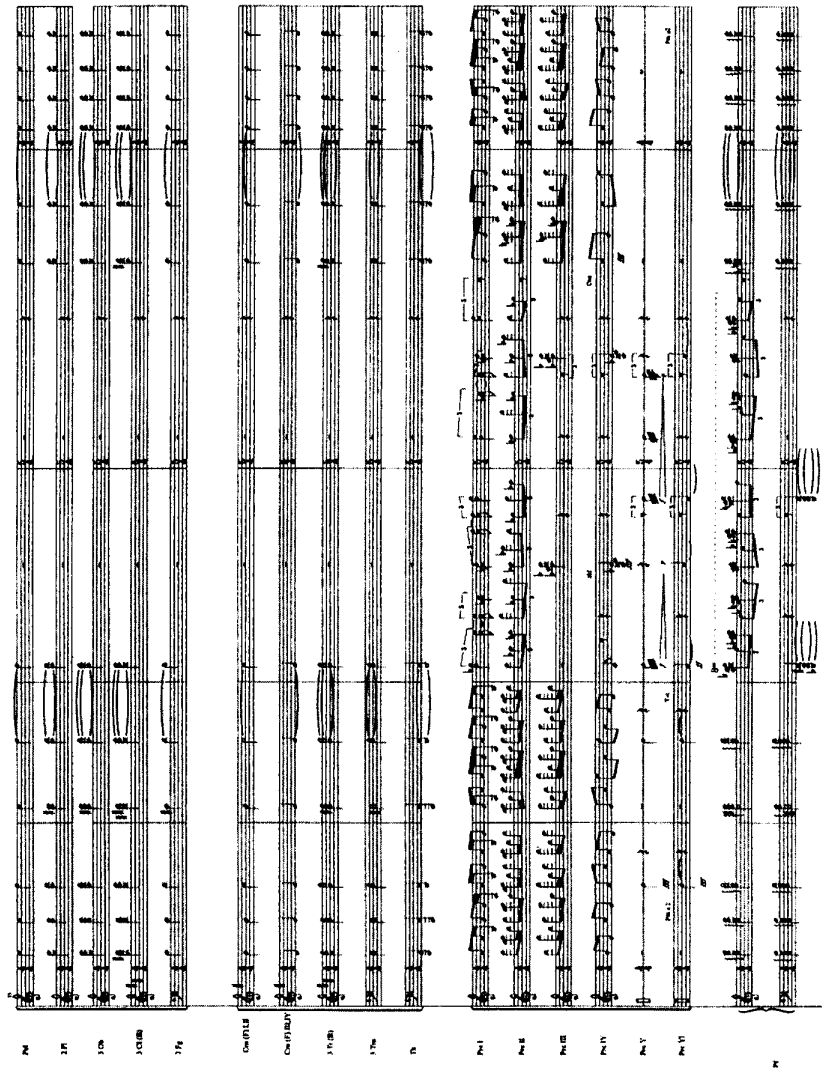
(продолжение)

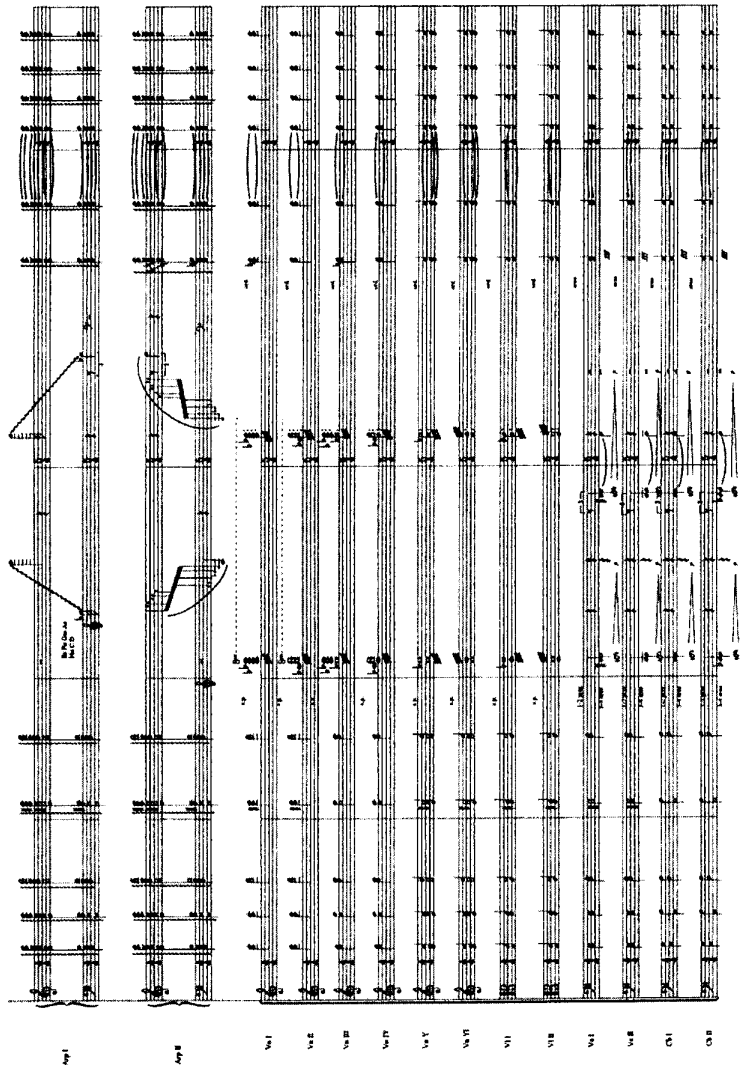

ХРИСТОС ВОСКРЕСЕ ИЗ МЕРТВЫХ
Светозвони YI
50

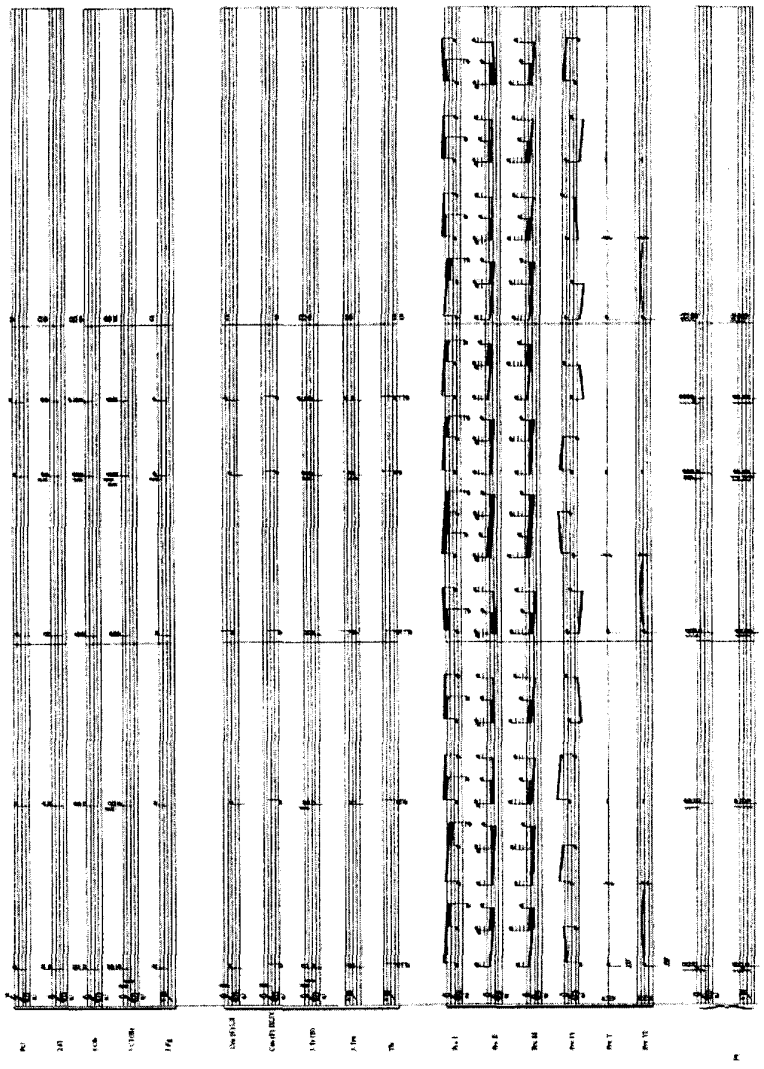


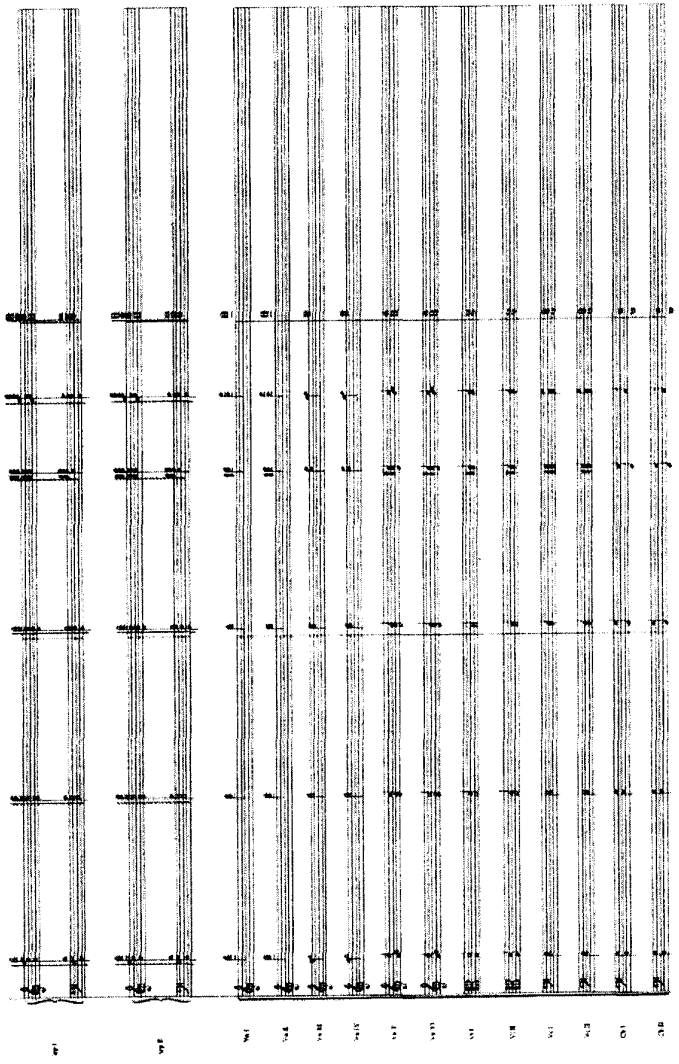

51











А. Шнитке. «Господи Иисусе Христе»

Научное издание

Наталия Сергеевна Гуляницкая

ПОЭТИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

Теоретические аспекты
русской духовной музыки XX в.

Издатель А. Кошелев

Корректор В. М. Хаимова

Подписано в печать 04.10.2001. Формат 60×90$^{1}/_{16}$.
Бумага офсетная № 1. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 27. Тираж 1000 экз. Заказ № 1623.

Налоговая льгота — общероссийский классификатор продукции ОК-005-93, том 2; 95300 — книги, брошюры

Издательство «Языки славянской культуры».
129345, Москва, Оборонная, 6-105; № 02745 от 04.10.2000.
Тел.: 207-86-93. Факс: (095) 246-20-20 (для аб. М153).
E-mail: mik@sch-Lrc.msk.ru
Каталог в ИНТЕРНЕТ **http://www.lrc-mik.narod.ru**

Отпечатано с готовых диапозитивов в ФГУП ордена «Знак Почета»
Смоленской областной типографии им. В. И. Смирнова.
214000, г. Смоленск, пр-т им. Ю. Гагарина, 2.
Тел.: 3-01-60, 3-46-20, 3-46-05.

*

Оптовая и розничная реализация — магазин «Гнозис».
Тел.: (095) 247-17-57, Костюшин Павел Юрьевич
(с 10 до 18 ч.).
Адрес: Зубовский б-р, 17, стр. 3, к. 6.
(Метро «Парк Культуры», в здании изд-ва «Прогресс».)

Foreign customers may order this publication
by E-mail: koshelev.ad@mtu-net.ru
or by fax: (095) 246-20-20 (for ab. M153).