

**И. Г. Умнова**  
*кандидат искусствоведения, доцент*  
*заведующая кафедрой теории и истории искусств*  
*Кемеровский государственный университет культуры и искусств*

## **ХРИСТИАНСКИЕ ОБРАЗЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ НА РУБЕЖЕ XX-XXI ВЕКОВ**

В историческом процессе развития отечественного музыкального искусства на рубеже XX и XXI веков рельефно выделяется тенденция, связанная с приоритетом религиозно-духовного начала в содержании произведений различных жанров. Не вызывает сомнений, что во многом подобное явление связано со своеобразной «реабилитацией» христианского миропонимания, восстановлением норм религиозной морали и возрождением не потускневших за многие века подлинных ценностей православия. Возможно, причины огромного интереса к духовной культуре коренятся и в той общественной атмосфере неверия, разочарования, характерной для конца столетия и тысячелетия. А также в стремлении художников запечатлеть глубоко личностные настроения, часто обусловленные ностальгией по исчезающей красоте. Актуализация прошлого связана и с желанием композиторов воплотить в творчестве проблему связи времен, так как исторический опыт поможет современникам ориентироваться в новом столетии.

Уже с середины 80-х годов XX века ощутимо пристальное внимание к глубинным русским традициям: фольклору (причем, не бытовому, а эпико-трагедийному), духовному наследию. Этому способствовало эпохальное событие – тысячелетие крещения Руси (1988г.), не только возвратившее в концертную практику хоровые циклы Д. Бортнянского и М. Березовского, П. Чайковского и С. Рахманинова, но и инициировавшее создание большого количества духовно-концертных произведений. Сегодня будущее отечественной культуры и музыкального искусства уже не мыслится без духовных сочинений и обработок древних церковных распевов. Мощным потоком к хоровому творчеству вливаются не только произведения а cappella, написанные на богослужебные, канонизированные тексты, но и оркестрово-хоровые, чисто инструментальные, то есть «...концертно-духовные сочинения, основанные на глубоком религиозном переживании и навеянные

древними песнопениями и распевами...» [1, с. 398]. К таким можно отнести обнародованные Г. Свиридовым в начале 90-х годов циклы «Неизреченное чудо» и «Песнопения и молитвы» на гимнографические тексты; «Возношение» для хора струнных инструментов А. Кнайфеля (1991г.); симфонии для оркестра В. Артемова «На пороге светлого мира» (1990г.), «Тихое веяние» (1991г.) и «Денница воссияет» (1993г.); Шесть фрагментов для смешанного хора «Всенощное бдение» Р. Леденева (1994г.); «Плач пророка Иеремии» В. Мартынова (премьера состоялась в 1996г.); «Страсти по Иуде» М. Броннера (1998г.) и многие другие.

Следует назвать и получившую жизнь на концертной сцене группу композиций, которые были выполнены авторами для храмовой службы, но в силу различных причин оказались отклонены церковной традицией из-за неполного соответствия богослужебному канону, духу богослужебных песнопений. В качестве примеров назовем почти одновременно появившиеся в начале 90-х годов Литургии Н. Лебедева, В. Успенского, В. Агафонникова, «Концертную литургию» Г. Белова, «Свете тихий» А. Кнайфеля (1991г.) и т.д. Наряду с литургиями пишутся и Всенощные бдения Г. Дмитриевым, Н. Лебедевым, В. Успенским. Напомним и о хоровых концертах на православные тексты В. Рубина, К. Волкова, Н. Лебедева, Ю. Фалика, Д. Смирнова и др.

В целом жанровое поле русской духовной музыки рубежа веков можно представить следующими векторами. Первый объединяет традиционные христианские и православные песнопения: циклы литургии, всенощного бдения, реквиемы, панихиды, а также тропари святым, псалмы, песнопения праздников, эксапостиларии праздников и др. В качестве примеров назовем Шесть духовных песнопений Н. Каретникова (1993г.), Литургию св. Иоанна Златоуста В. Кикты (1994г.). Ко второму можно отнести жанры духовно-концертного типа: духовные кантаты, духовные концерты, хоровые поэмы на православные тексты, жанровые миксты и т.д. Ярким образцом может стать оратория «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» на тексты Нового Завета и православной литургии Э. Денисова (1992г.). По мнению музыковеда В. Ценовой «...в сочинение Денисова встроены два духовных жанра: православная литургия и пассион (страсти)» [2, с. 137]. Наконец, третий вектор включает народно-духовные произведения, опирающиеся на древнерусские тексты и национально-фольклорную ладоинтонационную сферу, сюда же можно отнести духовные или авторские романсы на тексты молитв. Яркими примерами народно-духовного жанра можно считать кантату А. Ларина «Рождественские колядки» (1992г.), его же ораторию «Русские страсти» (1994г.). Большую популярность в последние десятилетия особенно среди верующих людей приобрели духовные романсы иеромонаха Романа.

Многочисленность приведенных в качестве примеров произведений доказывает повышенный интерес к ним композиторов разной стилистической ориентации: не только мэтров и сторонников традиционного «почвенничества» (Г. Свиридов, Р. Щедрин, А. Ларин и др.), но и

представителей авангардного крыла. К последним можно отнести В. Мартынова, уже с середины 80-х годов создающего в основном прикладные сочинения, предназначенные для церковных, монастырских служб. Но для него же в жанрах светской музыки характерно увлечение техникой минимализма, что, вероятно, и позволяет создавать композитору минималистски-аскетические произведения, словно отрешенные в своем образном содержании от мирских страстей (Реквием, 1995г.). В целом творчество авторов, в той или иной степени культивирующих в своем музыкальном мире строгое или свободное соблюдение церковного христианского канона, можно представить несколькими направлениями.

Используем для во многом условного объединения точку зрения К. В. Туева, кемеровского композитора, занимающегося также регентской практикой. Поскольку, исследуя и систематизируя современное церковно-певческое творчество композиторов Омска и Новосибирска, Красноярска и Томска, Кемерова и Новокузнецка, К. В. Туев определил три группы авторов, работающих в сфере русской духовной музыки. Представим их в развернутой цитате:

«1. Церковно-музыкальные деятели, чье творчество было обусловлено клиросным служением или каким-либо церковным образованием или воспитанием, не являющиеся профессиональными композиторами;

2. Профессиональные композиторы, не занимающиеся церковной деятельностью, но проявляющие интерес и к церковно-певческим жанрам;

3. Профессиональные композиторы или высокообразованные музыканты, чье творчество, наряду с сочинениями в других жанрах, органично связано и с церковным служением» [3, с. 338–339].

Считаем возможным дополнить предлагаемую точку зрения еще одной группой (возможно, наиболее малочисленной). Имеются в виду профессиональные композиторы, не занимающиеся церковной деятельностью, однако в основном сосредотачивающие свое творчество на религиозных сюжетах и образах, которые воплощаются ими в различных жанрах. В качестве яркого примера назовем имя Алемдара Караманова, окончившего в Московской консерватории класс композиции у С. С. Богатырева (1958г.) и аспирантуру в классе Т. Н. Хренникова (1963г.). Заявив себя в раннем периоде творчества композитором-авангардистом, А. Караманов в 1965 году уезжает в родной Симферополь и с этого момента в своем творчестве словно выполняет послушание христианской религии. Об этом писал музыковед Ю.Н. Холопов: «Музыка Караманова с 1965 года не является религиозно-культовой, она – светская, но почти вся она пронизана мыслью о религии. Он ничего не отрицает в своем прежнем творчестве, но о ярком авангардном периоде отзывается ... как о “времени увлечений”, а о новом ... периоде – как о “переосуществлении” творческого духа, об “очищении и принятии своего языка” на основе русской традиции, “оплодотворенной тем живительным, что есть в современной музыке” (из радиопередачи)» [4, с. 125]. Уже в 1965–1966 годах Караманов создает цикл из десяти одночастных симфоний для увеличенного состава оркестра (в

Десятой заняты также хор и солисты). Полное название цикла: «Совершишася во славу Бога во имя Господа Иисуса Христа». В дальнейшем будут написаны Третий фортепианный концерт «Ave Maria» (1968г.), цикл из шести симфоний «Бысть» (Восемнадцатая – Двадцать третья, 1976–1980гг.), Весенняя увертюра для оркестра (1984г.), мистерия «Херсонес» (1994г.). И хотя сочинения последних лет творчества Караманова отходят от страстной религиозности, их возвышенные образы в первую очередь обращены к душам слушателей.

Прежде, чем перейти к анализу произведений отечественных композиторов, в которых воплощены христианские образы, уточним смысл данного понятия. Не подлежит сомнению, что именно священные тексты Ветхого и Нового заветов, а также жития святых, псалмы, акафисты и другие иницируют композиторов к созданию произведений с христианской образностью. Важно и то, что христианская образность в музыкальных произведениях связана со стремлениями композиторов передать особое молитвенное настроение, совершенно отрешенное от мирских страстей, обостренной экспрессии, по возможности простым музыкальным языком. Обращение в своеобразных музыкальных молитвах к Богу, Христу, Богородице, святым предполагает неспешные темпы, ровную динамику, не короткие ритмические длительности. Ее возвышенность подчеркивается преобладанием мажорного звучания или его смешением с нейтральным натурально-минорным, практически отсутствием хроматических звуков (как ярких красок), отказ от классической концепции напряженного развития внутри формы и общей драматургической направленности к заключительному выводу. Музыка должна быть пронизана мелодизмом, а плавное течение мелодий должно быть наполнено силой и энергией. Отсутствие диссонансов связано и с отсутствием отрицательной, разрушающей образности: не борьба за существование, а сосредоточение на чувствах любви, милосердия, веры, добра. Идеи раскаяния, очищения через страдания, скорбь и отчаяние, просветления и духовного преображения, вот те смыслы, которые должны быть зафиксированы музыкальными средствами.

А. Ларин, московский композитор среднего поколения, ориентирующийся в своем творчестве на древнерусскую жанровость, автор большого числа своеобразных обработок народных песен, по мотивам славянского фольклора создает кантату «Рождественские колядки». В произведении господствует оригинальный музыкально-звуковой колорит, рожденный из сочетания церковных песнопений и народных песен (русских и украинских). Подчеркнем, что подобная интонационная основа не только этого, но и многих вокальных и инструментальных сочинений закрепила за Лариным характеристику «композитора-почвенника». Назовем эти произведения: «Легенда» для гуслей звончатых и струнного оркестра (1995г.), «Рождественское утро» для скрипки, органа и хора (1995г.), симфоническая картина «Рождение города [рождение Москвы]» (1997г.), камерная композиция на слова В. Беляевой для сопрано, скрипки и

фортепиано «У ограды храма» (1996, 2000гг.). О почвенности, славянских традициях, чувстве своих культурных (и ментальных) корней Ларин высказывается без тени сомнения, ибо для него это понятия органичные, родные, как язык, которым овладеваешь в детстве [5, с. 17]. Композитор объясняет, что ему близка мысль о «русском пути» как о слиянии народного и православного начал в самом высоком понимании этих слов. Не случайно в партитуре «Русских страстей» содержатся ремарки, призывающие слушателей включаться в процесс исполнения финальной части «Аллилуйя». Охарактеризуем упоминаемое произведение более подробно. Представим в заявленных ракурсах некоторые произведения композиторов-современников.

В оратории А. Ларина «Русские страсти» заглавные идеальные в художественной концепции образы Христа и Богородицы (части 2, 11 и 12) базируются на мелодике русских протяжных песен и плаче-причете. Важно отметить и другие особенности преломления фольклорных жанров, способствующие драматургической и композиционной целостности. Так, в экспозиционном разделе оратории (№1–№3) в рамках позитивной образности тесно спаянными оказываются основанные на фольклорных текстах номера «Ня шум шумит, не гром гремит» и «Сон Богородицы», а также номер, включающий православный канонический текст «Покаяние, отверзи ми двери». Следующий номер «Въезд в Иерусалим», выполняющий функцию завязки, обнаруживает интонационное родство с предыдущим номером «Покаяние...»: это его своеобразный мелодический вариант, в котором преобладает подчеркнуто синкопированная ритмика. Кульминацией оратории являются номера 11 – «Заповедь Иисуса» и 12 – «Распятие», в мелодике которых вновь очевидна опора на фольклорную интонационность протяжных песен и плача. Финальные номера 14 – «Пасха» и 15 – «Аллилуйя» создают тематическую арку с первым номером, одновременно сплавливая в единое целое мелодику «Ня шум шумит, не гром гремит» с музыкальной темой, близкой по звучанию знаменному распеву. Таким образом, в контексте оратории самобытная мелодика фольклорного типа, превалируя, взаимодействует с ярко контрастирующими музыкальными интонациями других стилей. Воплощая позитивную художественную образность, темы А. Ларина, основанные на фольклорных мелодических моделях, приобретают символику идеального и общечеловеческого, что позволяет говорить о некоем этическом возвышении фольклора.

Для сравнения проведем параллель с отдельными произведениями новокузнецкого композитора С. Толстокулакова, в чьем творчестве основное место занимают церковные произведения («Литургия Иоанна Златоуста», «Всенощное бдение», избранные песнопения Божественной литургии, песнопения различных праздников, тропари, кондаки, ектении и др.). По глубокому убеждению С. Толстокулакова, в основание современной православной музыки должны лечь глубинные пласты фольклора и древнейшие церковные песнопения. Важно и то, что, по мнению Толстокулакова, именно в православных распевах бережно сохраняются традиции народной хоровой музыки: натурально-переменные лады,

подголосочность, понимание хора коллективом многих свободно развивающихся голосовых тембров. А в хоре Толстокулакова «Душе моя», например, можно обнаружить типичную для народных песен куплетно-вариантную форму: трижды мелодическое девятитактовое построение предстает в виде несколько изменяющейся музыкальной структуры с новыми текстами.

Преломление народных традиций присутствует и в «Херувимской песни» из «Литургии Иоанна Златоуста» С. Толстокулакова. Ее плавно разворачивающаяся в натуральном миноре диатоническая мелодия своими словно закругленными распевами и интонационными оборотами сродни мелодиям протяжных песен. Своеобразными куплетами можно назвать каждую из распеваемых строк (однако остановка происходит в середине строки, что придает форме текучесть и четкость одновременно). Запевает альтовая хоровая партия, каждый же из других голосов вторит основной мелодии; свободное их развитие допускает увеличение количества подголосков, фактур то насыщается до 6-7-ми звуков в вертикали, то разряжается до аскетичного «монашеского» одноголосия. Уставная мелодия переходит от альтов то к верхнему, то к нижнему голосу. В вертикальных созвучиях часто употребимы «просторные» квинты, октавы; так называемые «параллельные» квинты применяются и в нижних голосах, что усиливает национальный колорит звучания. В результате слово в православной молитве оказывается распето «по-русски».

С сочинением хоровых произведений на тексты православного обихода связано в последние десятилетия рассматриваемого периода и творчество композитора К. Туева, выпускника Красноярской академии музыки и театра, ныне живущего и работающего в Кемерово. Работа в студенческие годы певчим в хоре Свято-Троицкого храма Красноярска (регент В. Пономарев), думается, определила в дальнейшем повышенный интерес молодого музыканта к жанрам духовной музыки. Назовем некоторые из них: «Богородице Дево, радуйся», «Ныне отпускаеши», «Херувимская песнь» (1999г.); «В память вечную», «Спасение соделал еси», «Хвали душе моя Господа» (все 2003г.); «Акафист святому апостолу Луке» и «Достойно есть» (оба 2007г.). Указанные сочинения отличаются яркой мелодикой, удобной хоровой фактурой, стройной формой. Канонические тексты опираются на интонационный строй народной песни, близость которой подчеркивают гетерофонный и подголосочный склады, общий диатонический колорит. Внешняя простота звучания органично соединена с внутренней лиричностью.

Композиция песнопения «Богородице Дево, радуйся» использует принцип вариантного повтора, который первоначальное безмятежное образное состояние преобразует в восторженную гимничность. Песнопение «Ныне отпускаеши» отличается внутренним драматизмом, который словно сконцентрирован внутри компактной 27-ми тактовой формы. Во многом это достигается использованием мажоро-минорных сопоставлений (так называемых «модализмов»), диссонантностью вертикалей (септаккорды с

обращениями). Интересно, что «Достойно есть» из Литургии Иоанна Златоуста, как и два предыдущих песнопения, написана в Фа-мажоре, общим для голосоведения является стремление к линейности. Однако здесь преобладает хоровая декламация, эмоциональный тонус которой при распевании традиционного текста постепенно повышается. Общий колорит звучания крайних строф песнопения отличается звуковой аскетизмом, что связано с преобладанием в фактуре «пустых квинт». Напряженность середины произведения подчеркнута хроматичностью и диссонантностью «тесно» расположенных мелодических линий голосов. В память о принесении Честной главы святого апостола и евангелиста Луки в кафедральный Знаменский собор Кемеровской и Новокузнецкой епархии летом 2007 года К. Туевым был сочинен «Акафист Луке», который отличается уравниваемостью и несмятенностью звучания. Выразительная, искренняя в своей песенности мелодия произведения словно создает истинный, безгрешный образ святого евангелиста. Лаконичное по форме произведение не содержит ярких гармонических красок, как бы пребывая в вечности.

В конце 90-х годов XX века московским композитором М. Броннером (окончил Московскую консерваторию по классу композиции Т.Н. Хренникова) написаны две оригинальные оркестровые партитуры: концерт для скрипки и камерного оркестра «Врата небес», сочинение для оркестра и баяна «Страсти по Иуде». В первом произведении композитор воплощает, по его выражению, книжное словосочетание, которое встречается и в Ветхом, и в Новом завете в самых различных ситуациях. Напомним, что образ небес, рая может трактоваться и как Небесный Иерусалим, и как населенный ангелами небесный ярус, у врат которого на страже поставлен херувим с огненным мечом. Преобладание предельно высоко звучащей солирующей скрипки словно создает образ высоко вознесенного, отовсюду огражденного и потому умиротворенного, укрытого и дружественного человеку места. В среднем разделе концерта начинается своеобразный диалог между солирующей скрипкой и первой скрипкой оркестра, на какое-то время безмятежность дуэта уступает место драматичному монологу (фрагмент отличается сложной, виртуозной фактурой партии солиста). Заключительный раздел концерта вновь возвращает светлое парящее настроение, которое постепенно истает. Общий мажорный колорит концерта, его «диезная позолота» способствуют воплощению того, «горнего мира».

Таким образом, уже с конца 80-х – начала 90-х годов прошлого века отечественная духовная музыка, основанная на христианской образности, широко зазвучала на представительных форумах, фестивалях, конкурсах, в тематических концертных программах и специальных абонементных концертах филармоний в исполнении видных хоровых деятелей и их коллективов. Партитуры Г. Свиридова и Р. Щедрина, В. Мартынова и Ю. Буцко, Э. Денисова и А. Шнитке, многих других композиторов-современников заняли особое место в репертуарах Санкт-Петербургской капеллы под управлением В. Чернушенко и Московского камерного хора под управлением В. Минина, капеллы России под управлением В. Полянского,

Национального филармонического оркестра под управлением В. Спивакова, Московского молодежного хора под управлением Б. Тевлина, Хора студентов Московской государственной консерватории под управлением С. Калинина и Хора Академии хорового искусства под управлением В. Попова, других. Данная тенденция способствует успешному проведению многочисленных премьер духовных хоровых и оркестровых сочинений в рамках ежегодных представительных фестивалей «Московская осень», «Ленинградская весна» и других. В свою очередь и церковные хоры активно просвещают публику, представленную различными слоями населения. Знакомству соотечественников с древними и современными образцами православных песнопений, своеобразной борьбе с православным невежеством также посвящены Певческие праздники, фестивали православной музыки, объединяющие не только церковные коллективы, но и профессиональные светские и любительские хоры. Подобные хоровые форумы становятся масштабными проектами, целью которых в первую очередь является стремление привлечь внимание слушателей к литургическим текстам, жанрам православной обиходной и авторской музыки. Подлинные праздники духовной музыки демонстрируют и разнообразие репертуаров, и своеобразие искусства певчих и регентов.

Особое внимание хочется привлечь и к новым тенденциям. Одна из них связана с расширением жанровой палитры в репертуаре светских коллективов. Так, в исполнительской практике больших и камерных концертирующих хоровых коллективов все чаще звучит так называемая обиходная музыка, то есть сочинения композиторов, обусловленные клиросным служением. Так, песнопения С. Толстокулакова часто исполняет Новокузнецкий муниципальный камерный хор (руководитель С. Липовой). В качестве примера, демонстрирующего встречную тенденцию, то есть исполнение церковным хором светских концертно-духовных произведений может послужить богатая и разножанровая практика Свято-Никольского хора Третьяковской галереи (руководитель А. Пузаков). Только за несколько последних лет (2004–2008гг.) коллектив представил на сценах Большого зала Московской консерватории, Международного дома музыки оригинальные исполнительские концепции таких сложнейших партитур, как «Всенощное бдение» С. Рахманинова, Реквием В. Моцарта, Реквием А. Шнитке, Реквием А. Пярта, «Песнопения и молитвы» Г. Свиридова. Назовем и еще одну концертную композицию, объединившую в прочтении артистки Аллы Демидовой «Поэму без героя» Анны Ахматовой и произведения И. Баха, В. Моцарта, С. Танеева, С. Рахманинова, П. Чеснокова, Г. Свиридова, А. Шнитке, Архиепископа Ионафана (Елецких) в исполнении хора Третьяковской галереи. Интересно, что А. Пузаков в качестве индивидуально услышанного, оригинального импровизированного обрамления для хоровых произведений *a'cappella* использует звучание органа, колоколов и других ударных инструментов. Не вызывает сомнения, что представленные в данной статье тенденции в музыкальном воплощении христианской образности получат свое дальнейшее развитие в XXI веке.



### *Литература*

1. История современной отечественной музыки. – Вып. 3. – М.: Музыка, 2001. –635с.
2. Ценова В. С. Новая религиозность русской музыки и духовные сочинения Эдисона Денисова // Музыка XX века: Московский форум. Сб. 25. – М., 1999. –С. 128–141.
3. Туев К. В. Современное церковное пение в Сибири: опыт историко-культурологического анализа//Религиозность в России: социально-гуманитарные аспекты исследования: сб.ст. – Кемерово: ООО «Фирма “Полиграф”», 2004. – С. 338–344.
4. Холопов Ю. Н. Аутсайдер советской музыки: Алемдар Караманов // Музыка XX века: Московский форум. Сб. 25. – М., 1999. – С. 120–134.
5. Рожкова Т. Искусство быть понятым//Музыкальная академия. – 1996. – №2. –С. 16–19.