

О. В. Синельникова

кандидат искусствоведения, доцент

Кемеровский государственный университет культуры и искусств

НОВАЯ РЕЛИГИОЗНОСТЬ И ПРАКТИКА КОЛЛЕКТИВНОГО СОЧИНТЕЛЬСТВА В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Возрождение культовых жанров (месса, реквием, литургия, страсти и др.) в творчестве современных композиторов, интерес к особенностям старинного церковного пения (григорианский хорал, знаменный распев), да и вообще само стремление писать музыку духовную – тенденции весьма отрадны и позитивны. Однако термин «духовная музыка» в культуре конца XX – начала XXI века стал функционировать как понятие слишком широкое и глубокое, охватывающее не только богослужебное пение и даже не столько сочинения на канонический текст. Духовными, подчас называют и инструментальные произведения, замыслы и программность которых предполагают какие-то ассоциации (порой весьма отдаленные) с религиозной символикой и образами. Столь расширительная трактовка понятия требует все-таки функционального разграничения областей духовной музыки. Представляется, что бесконечная область смысла, порождаемого Священным Писанием должна притягивать к себе и определенные музыкальные ориентиры, задающие то настроение, именно тот самый тон, который располагает к постижению сакрального смысла, даже если данное сочинение звучит вне пространства храма. С опусами современных композиторов, именуемых духовными, это случается, к сожалению, не всегда.

Еще более настораживает тот факт, когда в качестве автора духовного сочинения предстает целый творческий коллектив, настораживает. Этому

есть определенные причины. Во-первых, уменьшается степень регламентированности и, соответственно, увеличивается свобода творчества, которая отнюдь не приветствуется в жанрах духовной и особенно церковной музыки, где основные художественные идеалы и ценности фокусируются на каноне. Во-вторых, индивидуальные стилевые решения композиторов, сталкиваемые непосредственно в одном сочинении, становятся ярче и контрастней, разрушая тем самым целостность композиции. В-третьих, акцент в восприятии слушателя переносится с осмысления текста Священного писания на поиски связей несопоставимых фрагментов разных авторов. Но не будем забегать вперед и посмотрим, что из этого получается. Сначала обратимся к самому феномену коллективного сочинительства.

Практика коллективного сочинительства стара как история музыки, хотя примеры законченных и полностью сложившихся произведений композиторов прошлого немногочисленны – в основном это эксперименты. В русской музыке подобным образом развлекались композиторы «Могучей кучки» и их последователи, поздравляя своих коллег с праздниками и юбилеями. Чего только стоят одни беляевские «Пятницы», где композиторы, соревнуясь в остроумии, частенько разыгрывали нечто оригинальное. Так, ко дню рождения Беляева в 1886 году Н. Римским-Корсаковым, А. Бородиным, А. Лядовым и А. Глазуновым был сочинен и представлен как сюрприз Квартет на тему из трех нот, названия которых составили фамилию «Беляев». Команда в несколько другом составе – Н. Римский-Корсаков, А. Бородин, Ц. Кюи, А. Лядов – по просьбе приемной дачери Бородина создала в 1879 году коллективные «Парафразы», посвященные маленьким пианистам, способным сыграть тему одним пальцем каждой руки (24 вариации и 14 пьес на неизменную тему «Тати-тати»). Есть у кучкистов опыт более серьезного и крупного коллективного сочинения А. Бородина, М. Мусоргского, Ц. Кюи и Н. Римского-Корсакова – опера-балет «Млада», заказанная директором императорских театров Геденовым. Правда, этот театральный эксперимент так и остался неоконченным в таком соавторском варианте, но его довел до ума никогда ничего не бросающий на полпути Римский-Корсаков уже как свое собственное произведение. Однако среди всех перечисленных примеров нет ни одного духовного сочинения, ведь русские композиторы очень серьезно относились к области православного духовно-музыкального творчества.

Тем более, в советское время духовных сочинений не появлялось, да и почин кучкистов был продолжен довольно вяло – коллективные опусы светского содержания возникают лишь изредка, в основном к юбилейным датам, стимулирующим творческие порывы: к 10-летию Октябрьской революции проколловцы написали коллективное сочинение – ораторию «Путь Октября»; в эти же годы группа ленинградских композиторов (М. Чулаки, Б. Арапов, В. Щербачев и другие) произвела на свет ораторию «Ленин». Одна из интересных работ более позднего времени – фортепианные Вариации на тему «Песни Вани» из оперы «Иван Сусанин» М. Глинки, написанные к 100-летию смерти великого русского композитора (1957 г.) по

инициативе журнала «Советская музыка». В соавторстве выступили восемь советских композиторов: Д. Кабалевский, Э. Капп, Ю. Левитин, Г. Свиридов, В. Шебалин, Д. Шостакович, Р. Щедрин и А. Эшпай.

Несколько коллективных сочинений в русской советской музыке связаны с именем Н. Мясковского. К его 60-летию в 1931 году коллективное музыкальное приношение написали А. Александров, А. Гедике, С. Фейнберг, В. Нечаев, А. Шеншин, В. Шебалин. В 1935 году уже сам Мясковский в соавторстве с Александровым, Шебалиным, Шеншиным и Д. Мелких создали Сюиту для оркестра на тему «Константин Сараджев», посвященную знаменитому русскому дирижеру. В 1966 году в проекте «Вариаций на темы Шестнадцатой симфонии Н. Мясковского», посвященном 100-летию Московской консерватории, приняли участие 11 композиторов, преподававших на кафедре композиции: А. Александров, С. Баласанян, Е. Голубев, Д. Кабалевский, А. Николаев, Н. Сидельников, В. Фере, М. Чулаки, А. Шнитке, Р. Щедрин, А. Эшпай. Авторы были вправе обратиться к одной или нескольким темам Мясковского, написав любое количество вариаций любой продолжительности.

Метод коллективного композиторского творчества, стал очень востребованным в последней трети XX века. Более того, к концу столетия эта практика стала оформляться в особое направление – не столько под влиянием «Смерти автора», провозглашенной Р. Бартом, сколько в силу повсеместного возвышения фигуры продюсера или куратора над фигурой творца, будь то художник, режиссер или композитор. В изобразительном искусстве в последние двадцать лет наблюдается настоящий бум коллективности. Только в Москве и Петербурге действовали и продолжают работать десятки объединений. Третьяковская галерея в 2005 году даже устроила выставку под названием «Сообщники». Коллективные и интерактивные произведения в русском искусстве 1960–2000-х».

Самыми громкими в области академической музыки конца XX века стали два проекта немецкого дирижера Х. Риллинга. В 1995 году, к 50-летию окончания Второй мировой войны, он пригласил 14 композиторов из разных стран, некогда воевавших друг против друга, написать коллективный «Реквием примирения», а в 2000 года, к юбилею Баха, доверил четверем авторам создать четыре Пассиона. Коллективные проекты стали создаваться и в России, и тоже духовного содержания: один из них, «Семь слов Христа на кресте» от семи композиторов, был осуществлен в 2002 году в Петербурге институтом «Про Арте».

К библейским символам восходит название коллективного сочинения «Десять взглядов на десять заповедей», представленного на фестивале «Музыкальное обозрение» – 2004 (в связи с 15-летием газеты), хотя этот заголовок больше ассоциируется со знаменитым циклом О. Мессиана «Двадцать взглядов на лик Иисуса-младенца». Но это только название. На деле оказалось, что только этим исчерпывается духовное содержание произведения, задуманного редакцией «Музыкального обозрения». Для замысла важным было именно число 10, поскольку оно стимулировало идею

вовлечь в проект 10 композиторов (Р. Щедрин, А. Эшпай, Р. Леденев, А. Вустин, А. Чайковский, Е. Подгайц, С. Павленко, М. Броннер, Ю. Воронцов, С. Жуков), которых сама газета до этого назвала «Персонами года». Все композиторы радостно согласились, отказался лишь Родион Щедрин, которому быстро подыскали замену (Р. Сабитов). Так возник и жанр – Концерт для симфонического оркестра. Что касается Десяти заповедей Библейских, то у каждого композитора свой взгляд на каждую заповедь. Отсюда и название «Десять взглядов на десять заповедей». Авторами проекта было выработано условие, которое объединило всю пестроту стилей композиторов в общую композицию: каждый композитора пишет свой «взгляд» на основе одной темы-звукоряда: В – С – А – G – D – Es – E – C – D – A (количество нот – 10, по одной из фамилии или имени каждого автора: Es – Эшпай, G – Жуков, В – Броннер и т.д.).

В отечественной музыке конца XX – начала XXI века заметный резонанс вызвала весьма удачная попытка систематизировать и сделать долгосрочной стратегией феномен коллективного композиторского творчества. Музыкальный критик, журналист и композитор Петр Поспелов в 1991 году создает ТПО «Композитор», но тогда участники этого союза успели сделать лишь пару экспериментальных компьютерных проектов в студии «Термен-центра». По-настоящему это творческое производственное объединение стало функционировать с 2000 года, когда его автор и вдохновитель стал серьезно заниматься музыкальными кураторскими проектами в классических координатах, делая ставку на оперы, оратории и вообще музыку, связанную со словом.

ТПО «Композитор» никак не определяет ни стиль, (понятия стиля, по словам Поспелова, для них не существует) ни постоянный состав своих авторов (они называются там ответственными мастерами). Каждый раз руководитель творческого объединения привлекает тех композиторов, чьи сильные стороны могут послужить конкретному проекту. В разные годы в составе ТПО работали В. Мартынов, А. Вустин, С. Загний, И. Зубков, Д. Рябцев, Д. Курляндский, В. Белунцов, В. Иванова, В. Николаев и другие мастера. Подобно Р. Шуману, который причислял к своим друзьям и единомышленникам композиторов прошлых эпох, считая их участниками союза давидсбюндлеров, Поспелов уже зачислил в свой кружок Ж. Дебре, В. А. Моцарта, Р. Вагнера и др. И это небезосновательно – ТПО довольно часто прибегает к цитатам, свободно вкрапляя их и в без того полистилистическую ткань коллективного произведения. Нередко П. Поспелов пишет всё один, но и в этом случае подписывает сочинение «ТПО "Композитор"». Композитором он сам себя не называет. Главное для ТПО – неприемлемость самого типа индивидуального композиторского творчества.

К настоящему времени ТПО «Композитор» осуществил целый ряд коллективных проектов: компьютерная опера «Колеблющийся курс» (1994), духовная опера «Царь Демьян» (2001, по заказу Мариинского театра), кантаты «Дух народа» и «Освобождение Прелесты» (2003, по заказу

Института Pro Arte), балет «Полифем» (2005, для Николая Цискаридзе, балета кукол и симфонического оркестра). Есть среди них и духовные.

Один из самых новаторских проектов ТПО «Композитор», посвященный 250-летию со дня кончины И. С. Баха – коллективная композиция «Страсти по Матфею-2000», предстает концентрированным выражением эстетики музыкального постмодернизма на российской почве. Премьера сочинения состоялась в июне 2000 года в Москве, в Англиканской церкви, чьи акустика и атмосфера располагают к сакральному переживанию и художественным экспериментам. В реализации этого грандиозного замысла (исполнение длилось почти пять часов) принимали участие 15 поэтов (среди которых, кстати, немало ярко выраженных постмодернистов, к примеру, Л. Рубинштейн), 17 композиторов и 3 автора идеи и автор-составитель¹.

Пресса так резюмировала премьерный показ: «В Москве главным музыкально-сценическим событием уходящего века стали "Страсти по Матфею-2000", запечатлевшие в виде элитарного видео-музыкально-пластического шоу преклонение современного творческого авангарда перед великим мастером музыкального барокко – И. С. Бахом, а заодно и некоторые идейные расхождения с ним. Религиозно-соборное чувство (или его имитация), пронизывавшая московскую акцию прощания с эпохой, безусловно, отвечало торжественности момента» [1].

Характерная постмодернистская идея сочинения в программе концерта обозначена следующим образом: «Страсти по Матфею–2000» – попытка объединить современных авторов в целостном проекте, который задуман как повторение труда Баха новейшими художественными средствами» [1]. Произведение представляет собой современную интерпретацию барочной жанровой модели пассионов с ориентацией на одноименное творение Баха. Внешне композиция следует общим канонам жанра: евангельское повествование чередуется с лирическими и эпическими комментариями, чему соответствуют три основные жанрово-драматургические сферы –

¹ *Идея:* Екатерина Поспелова, Екатерина Бирюкова, Мария Степанова. Автор-составитель: Петр Поспелов. *Композиторы:* Алексей Айги, Иван Великанов, Александр Вустин, Вячеслав Гайворонский, Андрей Дойников, Сергей Загний, Павел Карманов, Алексей Ларин, Владимир Мартынов, Владимир Николаев, ТПО "Композитор", Борис Филановский, Юрий Ханонь, Дмитрий Чеглаков, Алексей Шульгин, Александр Щетинский, Ираида Юсупова. *Поэты:* Геннадий Айги, Александр Анашевич, Леонид Белый, Михаил Гронас, Псой Короленко, Вячеслав Курицын, Вера Павлова, Алексей Парин, Д.А. Пригов, Ольга Рожанская, Лев Рубинштейн, Роман Рудица, Ольга Седакова, Мария Степанова, Елена Фанайлова. *Музыкальный руководитель:* Татьяна Гринденко. *Литературная часть:* Екатерина Поспелова, Михаил Шульман. *Художник:* Анна Колейчук. *Хореография:* Татьяна Баганова, труппа «Провинциальные танцы»-«ПОВ.С.ТАНЦЫ». *Видео:* Андрей Сильвестров, Павел Лобазов (студия «ВидеоДом»). *Исполнители:* Группа "Orus Posth" под управлением Татьяны Гринденко, Ансамбль древнерусской духовной музыки "Сирин" под управлением Андрея Котова, Капелла музея "Московский Кремль" под управлением Геннадия Дмитряка, Детская хоровая капелла Марии Струве, Ансамбль ударных инструментов Марка Пекарского, Квартет под управлением Вячеслава Гайворонского. Солисты-вокалисты: Сергей Старостин, Михаил Давыдов, Федор Леднев, Виктория Евтодьева, Юлия Корпачева, Ариадна Корягина, Ольга Леонова. Солисты-инструменталисты: Дмитрий Чеглаков, Петр Федьков, Кирилл Рыбаков, Марина Катаржнова, Сергей Никольский, Федор Строганов.

речитативы, арии и хоры². Однако этим практически и исчерпывается сходство с прототипом.

Жанр лютеранского богослужебного обихода почти через три столетия пересказан русскими поэтами и композиторами другим языком, даже в буквальном смысле – текст двух глав Евангелия от Матфея (Матф. 26:17 – 27:66) переведен на русский язык³. Состав исполнителей весьма отвечает постмодернистской эстетике, с желанием объять все виды искусства и различные культурные традиции. В премьерe участвовало три хора, два инструментальных ансамбля, один из которых напоминал джазовый, группа ударных, около десятка солистов, в том числе неакадемические вокалисты – тувинская певица, голос которой трактовался как сонорный элемент и русский певец-фольклорист, интонирующий речитативы партии евангелиста (тенора по традиции) в манере сказителя былин. Помимо этого, исполнение включало элементы сценографии (в том числе свет), видеоинсталляции и хореографии.

Авторы новых Страстей иронически переосмысливают различные составляющие жанра. Так, в речитативах тенора-евангелиста слышны элементы барочной изобразительности – риторические фигуры, но в то же время интонационный и звуковысотный элементы напоминают об атональном письме экспрессионистской традиции. Причем, вместо привычного в барочных пассионах клавесина, аккомпанирующего партии евангелиста, использован неакадемический по составу ансамбль: аккордеон с флейтой, трубой и контрабасом. Канонический слой пассионов, связанный с эмоциональной реакцией на евангельское повествование трактован еще более разнообразно: он содержит традиционные арии, хоры, инструментальные эпизоды и синтетические композиции, где в разных комбинациях соединяются слово, музыка, хореография и видеопроекция. К примеру, в «Трех молениях о чаше» на экране проецируются читающие свои стихи поэты Г. Айги, Д. Пригов и О. Седакова. Инструментальные номера в свою очередь представлены разными жанрами: здесь и Сарабанда, Гавот и Французская увертюра В. Гайворонского, стилизованные в барочном духе, и танго «*Agonia Divina*» Ю. Ханонь, напоминающее звуковую дорожку фильма, и собственно киномузыка А. Айги «Нетерпимость». Хоровые эпизоды обогащены минималистским письмом В. Мартынова и П. Карманова.

Уровень полистилистических контрастов этих постмодернистских страстей поразил даже много видевшую и слышавшую московскую публику.

² Напомним, что структура "Страстей по Матфею" складывается из следующих компонентов: 1) *Речитативы*, которые излагаются по тексту Евангелия от Матфея и включают представление событий в лицах. Партию Евангелиста исполняет тенор; другие солисты поют за Иисуса, Петра, Иуду, Пилата; хор выступает в ролях учеников, первосвященников и толпы. 2) *Хоралы*, выражающие коллективное религиозное чувство. 3) *Арии и ариозо*, которые служат лирическим комментарием происходящему и выражают, напротив, индивидуальное переживание некоей, не названной по имени, но сочувствующей души. 4) По краям «Страстей» стоят развернутые хоровые фрески.

³ Сюжет Страстей (Пассионов) по Матфею охватывает события последних суток жизни Христа – причастие, моление о чаше, взятие под стражу, суд, распятие, смерть и погребение – и строится на тексте глав 26 и 27 Евангелия от Матфея (Бах использовал немецкий перевод Лютера).

На соответствующую сюжетно-жанровую основу пассионов нанизывались чуть ли не все известные в конце XX века музыкальные идиомы: и рок-гитара Д. Чеглакова в номере И. Юсуповой, и герменевтические антифоны В. Мартынова, и экспрессивная электроакустика В. Николаева, и авангардно-джазовый вокализ Саинхо, и минимализм П. Карманова, красивый, как киномузыка, и самого Пospelова, простодушный, как катехизис, и деконструкции баховской музыки.

Действительно, без подлинного баховского материала не обошлось, но опять же в постмодернистском его толковании. С. Загний процитировал в хорале, завершающем I часть композиции, несколько фрагментов сочинений Баха (не из «Страстей по Матфею») сочетая их со стихами современных поэтов М. Гронаса и П. Короленко – этакий постмодернистский симулякр. А. Шульгин переложил для электронного звучания основные разделы знаменитой альтовой арии баховских Страстей «*Erbarme dich*», оставив в неприкосновенности ригурнели с солирующей скрипкой. В этот момент на экран проецировался известный портрет Баха работы Хаусмана, в котором по часовой стрелке медленно вращались глаза героя, сначала превратившиеся в раскосые по-азиатски, затем в перевернутые и лишь к концу арии вернувшиеся на свое законное место. Помимо барочной и современной стилистики в «Страсти-2000» включены слои русской культуры: хор А. Вустина «Ночная мгла» на стихи Б. Пастернака (фрагмент из «евангельского» цикла «Доктора Живаго»), основанный на сочетании различных пластов русской хоровой музыки и самобытного голоса автора. В этом же контексте к исполнению привлечен Ансамбль древнерусской духовной музыки "Сирий" под управлением Андрея Котова.

Девять хоралов новых «Страстей» оказались едва ли не самой провокативной частью композиции. Авторы проекта исходили при этом из старинной практики эпохи Реформации, когда духовные тексты распевались на популярные мотивы, зачастую самого уличного пошиба, зато всем хорошо известные. В новых Страстях публике предлагается вместе с хористами распевать специально написанные стихи на мелодии песен «Лучина», «В лесу родилась ёлочка», «Сулико», «Вечерний звон», «Славное море, священный Байкал», музыки из «Крестного отца» и др. Нравоучительные тексты в традиции баптистских хоралов проецировались на экран. Но публика не пела – то ли стеснялась фальшивить, то ли не хотела богохульствовать, то ли просто из-за того, что традиция любительского хорового пения у нас за последние десятилетия явно угасла.

Но и это еще не все: был и поп-арт – евангельские лжеисвидетели в исполнении поэтов Пригова и Рубинштейна появлялись на экране видеомонитора; были и вставные номера – киноагитка «Десять заповедей» П. Лабазова под элегантную музыку А. Дойникова; была и ария-наваждение В. Николаева, исполняемая болезненным задыхающимся *Sprechstimme*; были и хореографические миниатюры. Сатана говорил басом, пропущенным через простой ринг-модулятор из тех, какими озвучивают кинотриллеры. Таков стилевой водоворот, в который превратилась партитура произведения.

Музыкальный ряд выстроился так, что простое-сложное, консонантное-диссонантное, стилизованное-современное постоянно сталкивалось и мерцало. Скреплял драматургию монтаж, поскольку никаких собственно музыкальных закономерностей объединяющих этот фейерверк стилей не наблюдалось. В этих сопоставлениях теряла смысл оценка «плохого» и «хорошего», как бы ни были семнадцать авторов непохожи и не равны.

Каков же результат столь целенаправленного соединения разнородного в сознании слушателя и зрителя. Невольно возникает вопрос: что же хотели сказать авторы этой музыкой? Из названия понятно: авторы поддались одному из главных соблазнов искусства эпохи постмодернизма – все пересочинять и интерпретировать заново. Особенностью же двух вечеров в Англиканской церкви было как бы дробление авторской личности – «смерть автора» по постмодернистски: она поделилась на тех многих, кто придумал, и тех многих, кто воплотил. Процесс создания сочинения был построен по постмодернистски игровому принципу: во время работы никто из авторов до самой премьеры не знал, что делают другие, никто из поэтов, специально сочинивших по паре стихов, не знал, кто из композиторов положит их на музыку, а для уже сочиненных музыкальных эпизодов не по воле композиторов в последний момент сочинялись тексты. Так организаторы «Страстей» стремились достичь единения совсем разных культурных полей и наречий.

Получилось нечто среднее между мистерией-буфф, оперой пастиччио и жанром *quodlibet* в стиле тотальных мульти-медиа. Рецензии критиков не заставили себя ждать в газетной россыпи ироничных заголовков: «Шутка Баха стала картинкой современного искусства» («Время МН»), «Баха сделали крестным отцом современного искусства» («Коммерсантъ»), «Кругом возможно Бах» («Общая газета»), «Коллективный разговор с Бахом» (тот же «Коммерсантъ»), «Коллективный Бах дальнего следования» («Время новостей»), «Все как у Баха, только по-другому» («Еженедельная газета») и т.п. Эта ирония небезосновательная. Хотя в самом проекте явно слышалась жажда чего-то космического, возвышенного, пафосного, и даже светлого и трепетного, если не сказать общечеловеческого, вряд ли можно применить к нему термин «духовное сочинение». Пассионная композиция состоялась, благодаря соблюдению канонов жанра (структура цикла страстей, евангельский текст), но семантический план уводит восприятие в иное пространство – в область божественного и элитарного, завораживающего постоянной интригой и полистилистическим смешением нового и старого культурного словаря. Гораздо лучше состоялась постмодернистская концепция страстей, так и не раскрывающая до конца (как и положено в постмодернистском произведении) сверхсложное полифоническое переплетение смыслов и новую религиозность особого постмодернистского толка.

История музыки XX века знает уже немало примеров возрождения в индивидуальном творчестве современных композиторов известного барочного жанра: «Страсти по Луке» К. Пендерецкого (1966), «Страсти по

Матфею – «Godspell» С. Шуортса (1971), «Русские страсти» А. Ларина (1990-1991), «Страсти по Иоанну» С. Губайдуллиной (2000). А может ли быть убедительной столь нарочито полистилистическая светская интерпретация известного евангельского сюжета и барочного жанра пассионов как в «Страстях по Матфею-2000», видимо, покажет время.

Примечания

1. www.opera-news.ru