



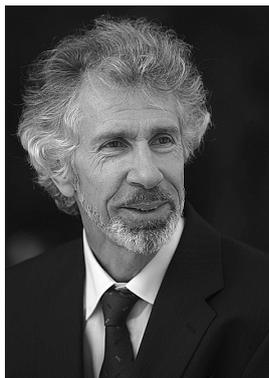
Л. П. КАЗАНЦЕВА

*Астраханская государственная консерватория (академия)*

УДК 781.6.028.101.1

## «РУССКИЕ СТРАСТИ» АЛЕКСЕЯ ЛАРИНА: К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРА

Духовная музыка – неотъемлемая и богатая ветвь русской музыкальной культуры. В ней рядом с собственно культовыми постоянно появляются и концертные сочинения на эту тематику. Среди последних любопытны «Русские страсти» (1993–1994) современного московского композитора Алексея Ларина.



Алексей Ларин. 2005 г.

Алексей Львович Ларин родился в 1954 г., окончил ГМПИ им. Гнесиных, после чего продолжил работать в этом учебном заведении. В настоящее время он – профессор Российской академии музыки им. Гнесиных, почётный приглашённый профессор Университета Кореи (Сеул), лауреат международных конкурсов композиторов («Musica Mundi», Германия, 1997; «Классическое наследие», Россия, 1999; «Jihlava», Чехия, 2000; «Klang der Welt», Германия, 2007).

Диапазон композиторского творчества А. Ларина широк и многогранен. Это симфонические и вокально-симфонические произведения (Симфония, сюита «Лето в деревне Митрофаново», картина «Рождение города», поэмы «Белый ковчег», «Прощальный костёр» и др.), хоровые сочинения (восемь кантат, среди которых «Солдатские песни», «Рождественские колядки», «Дороги цыганские»; хоровые концерты «Кровь казачья», «Небывальщина»; циклы «Пушкинские страницы», «Голос отчей земли»), произведения для русского народного оркестра («До третьих петухов», Концерт-былина и др.), для духового оркестра (Русская фантазия, поэма «Преодоление»), камерные произведения, сочинения для детей, киномузыка.

Получив начальное музыкальное образование в Московской капелле мальчиков, Ларин постоянно участвует в исполнении своих сочинений в качестве пианиста, органиста, дирижёра или артиста хора. Он

сотрудничает с лучшими хоровыми коллективами страны и их художественными руководителями; среди них Русская хоровая капелла имени А. А. Юрлова (Станислав Гусев, Геннадий Дмитряк), Московская хоровая капелла (Вадим Судаков), Большой хор Гостелерадио (Владимир Федосеев), Саратовский театр хоровой музыки (Людмила Лицова), студенческий хор РАМ им. Гнесиных (Владимир Семенюк). Неудивительно поэтому, что большая часть его творчества предназначена для хора.

Давние и прочные творческие связи сложились у композитора с капеллой «Московский Кремль» под управлением Г. Дмитряка. Именно для этого коллектива были созданы «Рождественские колядки» по мотивам славянского фольклора, более сотни раз исполнявшиеся как в нашей стране, так и в Германии, Франции, Швейцарии, Испании, Великобритании, Голландии, Сербии, а затем – оратория «Русские страсти», которая также имела огромный успех не только в России, но и за рубежом.



Афиша авторского концерта 31 мая 2000 г.

### Следуя ораториальным традициям

«Русские страсти» примечательны во многих отношениях, но, пожалуй, более всего – смелым подходом композитора к жанру. Последний обозначен им как *оратория*. Жанр этот вполне привычен для европейской музыки, однако решён он композитором весьма оригинально. Оратория – обычно крупное вокально-симфоническое произведение – здесь

предназначена для солистов и хора, но освобождена от участия симфонического оркестра. Тембровая аскетичность сразу же порождает вопрос: какова же причина столь явного самоограничения?

Ответ на него отыскивается, когда мы глубже вникаем в жанровые особенности произведения. Они обнаруживаются через заголовок: «Русские страсти». *Страсти* (пассионы) – разновидность крупного многочастного вокально-симфонического жанра, в которой отображаются события последних дней земной жизни Иисуса Христа. Хорошо известные в Западной Европе в творчестве О. Лассо, Г. Шютца, И. С. Баха, Г. Ф. Телемана, А. Скарлатти, А. Сальери, Н. Йомелли и многих других музыкантов, они – разумеется, в существенно преображаемом виде, – остаются востребованными и нашими современниками. Дань этому жанру отдали К. Пендерецкий, Тан Дун, Б. Мартину, М. Кагель, С. Насидзе, из наших соотечественников – С. Губайдулина, М. Броннер, Н. Лебедев, М. Ганидзе и другие.

Ларин следует канону жанра, выстраивая повествование о предсмертных днях земной жизни Христа как последование 15 частей:

1. «Не шум шумит, не гром гремит»
2. Сон Богородицы
3. «Покаяния отверзи ми двери»
4. Въезд в Иерусалим
5. «И вошел Иисус в храм Божий»
6. Иуда
7. Вечери Твоя тайная
8. Гефсиманский сад
9. «Повинен смерти»
10. Пилат
11. Заповедь Иисуса
12. Распятие
13. «Христос воскрес из мертвых»
14. Пасха
15. Аллилуиа

Нетрудно заметить, что рассказом о мученических страданиях Христа произведение не исчерпывается, и три последние части просветляюще-прославляющи. Тем самым развёртывается логичная конструкция с кульминационным словом на «стыке» 12 и 13 частей, где в точке «золотого сечения» прошлое сменяется вечным, трагедия оборачивается катарсисом, и целостная концепция получает оптимистический поворот.

### Возрождая «Русские страсти»

Серьёзные жанровые коррективы в произведении обусловлены тенденцией, обозначенной словом «русские». Таковая сложилась ещё в древней отечественной музыке. «Русские страсти», объединяющие более 50 песнопений, известны с XI века. Сохранилась рукопись 1604 года, эпохи расцвета древнерусского монодического пения. Этот полный свод песнопений, звучавших на Руси в начале XVII века, принадлежит иноку Христофору из Кирилло-Белозёрского

монастыря. В его основе лежат тексты из Евангелия, повествующие о страданиях Христа. Песнопения, расшифрованные известным исследователем-медиевистом, профессором Санкт-Петербургской консерватории Альбиной Кручининой, исполняются старейшим хоровым коллективом России – Государственной академической капеллой Санкт-Петербурга под управлением Владислава Чернушенко.

Однако древняя традиция надолго прервалась. Фактически, благодаря Ларину она возродилась вновь. Ей отвечает *русскоязычная литературная основа* произведения: тексты Евангелия в Синодальном переводе, православные канонические тексты, слова русских народных песен. Органичным единством текстов, взятых из разных источников, и евангельским повествованием о последних событиях земной жизни Иисуса «Русские страсти» Ларина существенно отличаются от других, казалось бы, близких по замыслу, произведений – «Страстной седмицы» А. Гречанинова и сочинения Н. Лебедева «Святые страсти Господни», написанных на исключительно каноническое богослужбное слово.

Стремясь приблизить своё сочинение к православной церковной традиции, композитор *избегает использования симфонического оркестра*, ведь известно, что русская церковь не допускала инструментальные тембры в храм. Естественно поэтому, что главные исполнительские средства «Страстей» – человеческие голоса.

Как и во многих других опусах Ларина, основным носителем художественного смысла становится хор. И хоровому звучанию композитор придаёт особое значение. Вот как он сказал об этом в интервью И. Медведевой: «Дело в том, что в течение многих веков российская музыка именно в хоре находила наиболее яркое и совершенное выражение. Здесь сошлись две великие культуры: многоголосая крестьянская песня, которая имеет истинно российские корни – такого больше нет нигде, это феномен, – и церковное пение, пришедшее к нам из Византии. ... Ведь хор для русского человека вещь очень национальная, традиционная» [2].

Хор у Ларина многофункционален. Его обобщающей музыкальной «заставкой» в Прологе произведение начинается. Он нередко берёт на себя роль рассказчика, плетущего нить повествования. Хор – очевидец и активный участник событий. Наконец, в заключительных частях оратории хору поручается высказывание оценочной позиции и символическое обозначение соборного единения людей. Столь большая и разнообразная функциональная нагруженность хора заставляет вспомнить оперы Мусоргского.

Помимо хора, в «Русских страстях» заняты и солисты. Среди них особо выделяется женский голос. Вместе с ним в произведение вводится знаковый для русской культуры образ *Богородицы*. Однако им достигается нечто большее, чем указание на религию

россиян – православие. Поскольку партия Богородицы предназначена для певицы с «народной» манерой пения, этот образ приобретает значение всенародной заступницы, символа России.

Хотя в «Русских страстях» композитор обошёлся без оркестра, его функции отчасти берут на себя эпизодически используемые ударные инструменты, преимущественно без определённой звуковысотности, что оказывается возможным в произведении неканонического характера. Здесь преобладают редкие инструменты с особо характерным, колористическим звучанием: валдайские колокольчики, молотки, бич, трещотка, флекстон, бубен, колокола («желательно церковные», как сказано в партитуре). Безусловно выделяется придуманный композитором «монетофон» – деревянный ящичек с монетами. Ему уготована немаловажная роль: помимо иллюстративного намёка на 30 серебрянников, перезвон монет характеризует персонажа «Страстей» – Иуду, бывшего сборщиком податей. Кроме того, монетофон, участвующий в сценах сговора против Иисуса, превращается в звуковой символ предательства.

В партитуре произведения значится также орган, что могло бы быть понято как шаг навстречу западно-европейской музыке. Однако этого не происходит. Партия органа выписана лишь в последней части, где инструмент фактически лишь дублирует звучание хора, придавая ему несколько большую торжественность, и тем самым, как указывает автор, «не обязателен».

Отечественная музыкальная традиция проявляет себя и в музыкальном тематизме произведения. Он примечателен своей *интонационной неоднозначностью*. В партитуре объединяются интонации известных церковных песнопений и фольклорных песен-плачей, подвергающиеся вариантно-вариационному развитию. Для композитора их переплетение принципиально, ибо ему «близка мысль о “русском пути” как о слиянии народного и православного начал в самом высоком понимании этих слов» [цит. по: 3, с. 19]. Тем самым совмещение молитвенного и народнопесенного начал, определяющее словесную основу произведения и характеристику образа Богоматери, естественно продолжено и в музыкальном интонировании.

Для Ларина «русское», «родное» олицетворено неразрывным единством духовной и светской сторон жизни. Это эстетическое *credo* он высказывал не раз. Так, побывав в Киеве во Владимирском соборе, он «кроме эстетического впечатления от фресок В. Васнецова и его сподвижников нашёл в них нечто глубоко родственное. Эти библейские персонажи изображены с какими-то явно славянскими лицами, в каких-то чуть ли не русских кафтанах, сапожках... Я подумал тогда ... что не одинок в своих поисках, что и такой путь в постижении евангельских событий тоже возможен» [1, с. 274].

Высказываемое словом постоянно реализуется и в творческой практике Ларина, которого музыковеды-

исследователи справедливо именуют «композитором-почвенником». Важная веха его творчества связана с поэзией философа, мистика Даниила Андреева, на стихи которого написаны «Триптих» для баса, смешанного хора и фортепиано (1992–1994) и вокально-симфоническая поэма «Белый ковчег» (2005–2006). Ларину необычайно дорог любимый Андреевым образ Собора, олицетворяющего Россию, восходящий к народно-мифологическому Китежу. Не случайно этот образ символически употреблён в заголовке его рассуждений о современной музыкальной жизни, опубликованных в журнале «Музыкальная академия» (1996, № 2), – «Выплывет ли град Китеж?»

Выразительное хоровое звучание, в основе которого лежат истоки русской культуры – фольклор и церковное пение – было присуще классическим шедеврам русской музыки – Литургиям и Всенощным П.И. Чайковского и С.В. Рахманинова. Оно стало заметной художественной тенденцией последнего времени. Её прочерчивают хоровые полотна Г. Свиридова («Пушкинский венок»), В. Гаврилина («Перезвоны»), Р. Щедрина («Запечатленный ангел»), хоровая опера «Боярыня Морозова»). В ней нашёл собственную эстетическую платформу и А. Ларин.

### На пути к театру

«Русские страсти» Ларина примечательны ещё одной своей жанровой особенностью – тенденцией к театрализации. Она проявляет себя в целом ряде признаков. Так, в произведении снижена роль рассказчика-Евангелиста, и событийный ряд развивается преимущественно в самодвижении.

Солисты хотя и поименованы в партитуре как Народный голос (сопрано), Тенор, Баритон и Бас, то есть абстрактно-обобщённо (подобно тому, как это сделано в пассионах Баха), но на самом деле исполняют партии персонажей – Богородицы, Иуды, Иисуса и Пилата. На персонафикацию солирующей партии сопрано направлена также возможная индивидуализация внешнего вида певицы – русский народный костюм у исполнительницы партии Богородицы.

Театрализация коснулась и хора. Так, решая, как было сказано, многофункциональные задачи, хор подвергается расслоению. Одному из хористов предписана роль чтеца-протагониста. Наряду с основной певческой деятельностью хористам поручаются также партии ударных инструментов. Предусмотрены мизансценические передвижения артистов.

Эффектны многоплановые сцены. В № 4 «Въезд в Иерусалим» хор делится на полухория, и одно из них передаёт общую праздничную атмосферу («Мир на небесах и слава в вышних!»), а другое «участвует в действии», многократно вопрошая: «Кто это?». В № 12 «Распятие» параллельно развёртываются четыре смысловых плана: хор с партиями *divisi* описывает события, фоном которым звучат нервные удары «сердца Иисуса» и размеренные – погребального

колокола; стереофонически соединяется с ними мелодически и метроритмически автономный плач Богородицы. Добавим, что «описание событий» дано на церковнославянском языке, а плач – на русском с чертами архаики.

Театрализации способствует и тембровая колоритичность (включение в партитуру редко встречающихся инструментов), лейттембровость (связанная с использованием в инструментальной характеристике Иуды монетофона), иллюстративность (звук бича в сцене избияния Иисуса № 9 «Повинен смерти», уподобляющееся шумному рёву толпы глоссандо флексафона в № 10 «Пилат», ритм «стука сердца» у тома в № 12 «Распятие»).

Отдадим должное группировке многочастной композиции в три раздела, в которых центральная (сюжетная) часть опоясывается прологом и эпилогом, что бывает свойственно эпической опере.

Приближают «Русские страсти» к театральному спектаклю и такие атрибуты их исполнения, как изменение освещения – постепенное затемнение в № 11 до «темноты на сцене» (ремарка автора) в кульминационном завершении № 12, а затем (вплоть до последней части оратории) усиление света.

Наконец, элементы театрализации усматриваются в вовлечении в исполнение оратории слушательской аудитории. В партитуре заключительного номера композитор пишет: «Солисты и артисты первого хора проходят в зал с пасхальными символами. Желательно, чтобы слушатели подпевали припевы “Аллилуиа”» (пример № 1). Заканчивается произведение многоголосым *Des-dur*'ным восхвалением Христа всеми присутствующими, включая входящий в зал детский хор, и праздничным трезвоном.

Пример № 1

А. Ларин. Русские Страсти.

№ 12 Аллилуиа



Как мы видим, в «Русских страстях» соединилось несколько признаков театральности. Какие же именно театральные жанры дали о себе знать? Безусловно, речь может идти о русской эпической опере, в частности, учитывая особую роль хора – опере М. Мусоргского «Борис Годунов». Однако немало родственного у «Русских страстей» А. Ларина и с действием, например, симфонией-действием «Перезвоны» В. Гаврилина. Близки не только их исполнительские составы (солисты, смешанный хор и ансамбль инструментов – у Гаврилина гобой и ударные), но общий принцип единства светского и религиозного. Не будет преувеличением сказать, что «Русские страсти» Ларина восходят также к действу, известному в отечественной культуре XVI–XVII веков и возрожденному в XX веке Александром Кастальским: крупное сорокаминутное произведение апеллирует к религиозному сюжету, ставит масштабную тему жизни и смерти и трактует её театрально.

Рассматривая произведение под углом зрения театральности, всё же не станем преувеличивать её значение и записывать Ларина в поклонники так называемого «хорового театра», в котором хоровое произведение инсценируется, приближаясь к опере. Элементы театральности у него художественно значимы, но все определяющие художественные смыслы несут на себе, прежде всего, музыка и слово.

Таким образом, «Русские страсти» – жанрово синтетическое произведение. Глубинные основы жанра пассионов (страстей) композитор преломляет сквозь призму традиций отечественной музыки. Продолжая линию М. Мусоргского, идущую через хоровые произведения Г. Свиридова и В. Гаврилина, Ю. Буцко и В. Калистратова, А. Ларин идёт по плодотворному пути эволюции жанра и русской духовной музыки. Вписанные в русскую музыкальную культуру, объединившую отечественные православные, фольклорные, театральные традиции, «Русские страсти» позволили композитору трактовать евангельские события как часть великой духовной культуры Человека.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Ларин А. Композиторские заметки // Выплывет ли град Китеж? Композитор Алексей Ларин. Материалы к творческой биографии. – М., 2009.

2. Медведева И. Уж если петь – то хором! // Парламентская газета. – 2001. – 9 февраля.

3. Рожкова Т. Искусство быть понятым // Музыкальная академия. – 1996. – № 2. – С. 16–19.

**Казанцева Людмила Павловна**

доктор искусствоведения, профессор  
кафедры теории и истории музыки  
Астраханской государственной консерватории

