



Н. Ю. ЖОССАН
Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова

ПУТИ ПРЕТВОРЕНИЯ ФОЛЬКЛОРА В РУССКОЙ ДУХОВНОЙ МУЗЫКЕ КОНЦА XX ВЕКА

УДК 783.2.01

Последние десятилетия XX века в отечественной музыке справедливо называют духовным ренессансом (Л. Раабен). Всплеск интереса композиторов к созданию новой духовной музыки хронологически совпал с подготовкой и празднованием 1000-летия Крещения Руси. В этот период Р. Щедрин создает музыку по прочтении Н. Лескова «Запечатленный ангел», впоследствии обозначенную как «Русская литургия», и «Стихиру на 1000-летие Крещения Руси». Г. Свиридов с середины 1980-х годов сосредотачивает своё внимание на «литургической поэзии», результатом чего становится цикл «Песнопения и молитвы». Появляются литургии Н. Сидельникова, В. Мартынова, В. Агафонникова, Н. Лебедева, всенощные Г. Дмитриева, В. Успенского, духовные концерты А. Шнитке, Н. Сидельникова и др.

Современная трактовка понятия «духовная музыка» отличается достаточной широтой. Так, Н. Гуляницкая включает в него «произведения, ориентированные на священные тексты (канонические и поэтические). При этом форма воплощения не регламентирована и может быть различной (хоровой, оркестровой или вокально-оркестровой)...»¹.

Ю. Паисов подразделяет современную духовную музыку на три функционально различные группы: 1) церковная, звучащая в храме на богослужении; 2) духовно-концертная, исполняемая вне церкви; 3) универсальная по своей общественной функции, то есть приемлемая для звучания как в храме, так и в концертном зале².

Тематика сакральной музыки конца XX века ориентирована не только на церковно-канонические жанры и тексты. Расширение традиционного образно-тематического диапазона, являющееся характерной чертой современной духовной музыки, в немалой степени было обусловлено обращением авторов к древнерусским литературным памятникам: житиям святых, сказаниям, летописям, апокрифам, духовным стихам.

Одной из характерных черт современной духовной музыки является *проникновение фольклора в сакральное пространство*. Истоки этой тенденции прослеживаются в русском искусстве прошлого столетия, прежде всего, в творчестве композиторов Новой московской школы (А. Гречанинов, А. Кастальский, П. Чесноков) и С. Рахманинова. «Всенощная» Рахманинова, синтезирующая народно-песенную и православно-церковную традиции, стала вершиной отечественной духовной музыки.

Фольклор и церковная музыка, существуя в своём особом пространстве, имеют, вместе с тем, точки пересечения. На связь знаменного пения с народно-песенным творчеством указывали М. Бражников, Т. Ливанова, приводя в своих работах таблицы совпадений мелодических оборотов. Родство строчного и фольклорного многоголосия отмечалось многими исследователями: В. Беляевым, М. Бражниковым, А. Конотопом, С. Скребковым, С. Смоленским, Н. Успенским. Взаимоотношения между народной песней и музыкой церковного обихода привлекали внимание П. Бессонова, Н. Компанейского, В. Одоевского, А. Серова, С. Смоленского.

Посредником между церковно-певческим искусством и традиционной народной культурой выступают *религиозные жанры фольклора*: рождественские колядки и щедровки, волочебные песни. Особая роль принадлежит духовным стихам, в которых, по выражению Ф. Буслаева, осуществляется «примирение христианской мысли с народно-поэтическим творчеством»³. Духовные стихи генетически восходят к литургическому пению и одновременно представляют специфическую область русского музыкально-поэтического фольклора. Их источником является христианская литература: Книги Священного Писания (Ветхий и Новый завет), каноническое Четвероевангелие и апокрифические (от Фомы, Петра, Никодима и др.), сказания и легенды о жизни Богородицы, жи-

тия святых. Основные сюжеты и образы, почерпнутые из христианской литературы, интерпретируются в устной, живой традиции. Отсюда проистекает *двуязычность* духовных стихов, выразившаяся в смешении русского и церковно-славянских языков в лексике и фонетике⁴.

Претворение фольклорных жанров в сакральном контексте с позиций взаимоотношений «композитор и фольклор» во многом совпадает с общими тенденциями, свойственными отечественной музыке второй половины XX века, хотя и имеет свои специфические особенности. Принципы композиторского подхода к фольклорному материалу выявляют три ведущие тенденции: 1) воссоздание фольклорного жанра; 2) синтез различных фольклорно-жанровых элементов в авторском тематизме; 3) претворение общеславянских языковых признаков (характерных приёмов развития, ладовых структур, мелодико-интонационных оборотов).

Воссоздание предполагает воспроизведение фольклорного жанра как целостной структуры с сохранением основных типологических признаков (мелодико-интонационных, ладовых, метроритмических, особенностей соотношения слова и мелодии, формообразования). Опираясь на инвариант и создавая собственный вариант народно-песенного жанра, композитор прибегает к специфическим средствам академического искусства. Он может сохранить словесный текст и напев в неизменности, обогащая последний фактурно-гармоническими средствами или же, напротив, подвергнуть их активным преобразованиям, затрагивающим интонационно-ладовую, метроритмическую стороны и, наконец, дать собственное истолкование поэтического текста. В этом случае непосредственная связь с фольклорным первоисточником проступает только на уровне вербального ряда, в музыкальном же – возникает «авторская фольклорная тема» (Г. Головинский), то есть созданная на основе фольклорно-жанрового инварианта.

Воссоздание фольклорного жанра может осуществляться в рамках миниатюры («Христос воскрес» В. Рубина) и в контексте циклического произведения. В последнем случае очерчивается ситуация «жанра в жанре». На основе метода воссоздания возникает произведение крупной формы, обладающее самостоятельной драматургией и содержательно-смысловой концептуальностью. Образование композиции при этом происходит на моножанровой («Рождественские колядки» А. Ларина, «Пасхальные напевы Древней Руси» В. Кикты) или полижанровой основе («Покаяние» В. Калистратова).

Формирование вербального ряда духовно-концертных сочинений из разного типа текстов (церковно-канонических, апокрифических, поэтических, исторических, фольклорных) модифицирует дихотомию «фольклорное – авторское» в триаду «фольклорное – сакральное – авторское». Авторскую контами-

нацию различных типов текстов представляют собой опера-оратория «Святитель Ермоген» Г. Дмитриева, созданная на исторические, канонические, народные тексты и стихи Ю. Кублановского; «Плач по Андрею Боголюбскому, великому князю Владимирскому» В. Генина, опирающийся на летописные, историографические и фольклорные источники.

Сакральность привлекаемых текстов во многом обуславливает жанровую специфику сочинений. Так, Ю. Паисов отмечает, что в отечественной духовной музыке формируется своеобразный жанр «музыкального жития», аналогичный пражанру древнерусской литературы: «Это хоровые сочинения в форме цикла песнопений, слагающихся в единую цепь повествований о духовном подвиге святого. Для них характерно, во-первых, сосредоточение внимания на личности святого, избранного в качестве главного героя, и, во-вторых, опора композитора на литературный жанр жития как жанрово-композиционный прототип музыкального произведения...»⁵. К жанру музыкального жития можно отнести хоровую мистерию «Аввакум» К. Волкова, кантату «Плач по Андрею Боголюбскому, великому князю Владимирскому» В. Генина, оперу-ораторию «Святитель Ермоген» Г. Дмитриева.

«Русские страсти» А. Ларина, как отмечает сам автор, это «попытка перенести жанр *passion* на русскую музыкальную почву»⁶. Пятнадцать частей оратории сгруппированы в три раздела, в каждом из которых – число частей, кратное трём. В этом прослеживается определённая закономерность: символика числа «три» в православии связана со Святой Троицей. Пролог и эпилог состоят из трёх частей, в них использованы церковнославянские и русские народные тексты. Центральный раздел, повествующий о событиях Страстной седмицы, образуют девять частей, опирающихся, в основном, на слово Евангелия.

Индивидуально-авторская трактовка жанра *passion* в произведении Ларина приводит к модификации структуры жанрового инварианта: повествование о страстях Христовых занимает только центральную часть сочинения, а не всё его пространство. Кроме того, оратория завершается пасхальными песнопениями, славящими Христово Воскресение, а открывается волочечной песней «Не шум шумит», также исполняемой во время празднования Пасхи. Фольклорный напев, возвращающийся в эпилоге (№ 14 «Пасха»), образует тематическую арку, подчёркивая замкнутость концентрически-круговой композиции.

Национальное своеобразие страстям придаёт введение композитором образа Богородицы, отсутствующего в западноевропейских аналогах и приобретающего символический смысл в композиторской интерпретации. Общеизвестен факт культа Богородицы в русском православии и в народной культуре. На Руси насчитывается более двух тысяч чтимых чудотворных образов Богородицы: Иверская, Казанская, Смоленская, Тихвинская и другие. Среди главных

церковных праздников (Дванадцатые и Великие) – Рождество Богородицы, Успение Пресвятой Богородицы, Введение во храм Пресвятой Богородицы, Покров Пресвятой Богородицы. «Мать-земля для русского народа есть Россия. Россия превращается в Богородицу», – писал Н. Бердяев⁷.

Национальную характерность образа Богородицы усиливают тембровое решение (партия поручена народному голосу) и опора на фольклорные жанры. Так, в номере «Сон Богородицы», в основу которого положен духовный стих из Голубиной книги, синтезируются черты былинного сказа и причета. «Плач Богородицы» (№ 12 «Распятие») является кульминацией оратории, здесь сливаются воедино представления о Богородице как о Матери небесной, взявшей под свой покров всех православных христиан, и Матери земной. Не случайно Ларин обращается к жанру плача. Следует отметить, что жанр плача, активно разрабатываемый в отечественной музыке второй половины XX века, привлекал композиторов, прежде всего, своей «предельностью» эмоционального накала. Претворение же плача в духовной музыке выявляет иную направленность в авторском прочтении жанра. В сакральном контексте плач выполняет «*функцию символа русской скорби*» (Е. Назайкинский). В интонационной формуле плача-причитания, – отмечает Е. Назайкинский в статье «Русское в русской музыке», – «...полюсы индивидуального и общего, неповторимого, безвозвратного, единственного – и родового, социального, приобщенного к вечности; острой экспрессии личного горя и сдерживаемого сострадания в миру, умиротворения, возвышения ... образуют особенно сильный единовременный контраст, что и даёт возможность использовать формулу причитания как в выразительном, так и в символическом плане»⁸.

Единовременный контраст индивидуального и общего, глубоко личного, эмоционального и сдержанно отрешённого становится характерной особенностью авторской интерпретации плача в оратории. Он достигается благодаря полифонии различных жанровых пластов: плач Богородицы, исполняемый народным голосом, и одновременно с ним звучащее у хора песнопение страстной седмицы Великого поста «Днесь висит на древе».

В композиторском творчестве последних десятилетий прошлого века претворение фольклора в сакральном контексте обнаруживает параллели и точки пересечения с общими процессами, протекающими в музыкальном искусстве второй половины XX века, но в то же время, отмечено собственной спецификой. Авторы активно разрабатывают ранее мало используемый жанровый пласт – *русские духовные стихи* – представляющий собой сплав фольклорных и церковных традиций (оратория «Плач земли» и хоровой концерт «Покаяние» В. Калистратова, «Сказание о земной жизни Пресвятой Богородицы» В. Григоренко, хоровой концерт «Посвящение М. П. Мусоргскому» Г. Белова и др.).

Новыми тенденциями отмечено отношение и к широко применяемым в предшествующий период народно-песенным жанрам. В творчестве русских композиторов неофольклорного направления (60-80-е годы) отчетливо проступает стремление к усложнению и психологизации фольклорно-жанрового первоисточника, что нередко приводит к его переосмыслению или деформации (нередко с чертами гротеска). Таким образом происходит *остранение* текста оригинала. Авторская интерпретация фольклорного текста нередко строится на синтезе нескольких предельно контрастных жанров, существующих в народно-песенном творчестве независимо друг от друга (например, танец и плач). В результате рождается художественный образ, не укладывающийся в рамки фольклорной поэтики.

Претворяя фольклорный жанр в контексте духовной музыки, автор, напротив, стремится, как правило, сохранить первоизданную семантику фольклорных прообразов, поскольку в сакральном пространстве фольклорный первоисточник выступает как *знак национального*. Синтез различных фольклорных жанров не ведёт к выходу за пределы фольклорной поэтики, поскольку объединяются жанры или жанровые признаки, взаимодействующие в реальной народно-песенной практике. В качестве примера приведём «Сон Богородицы» из «Русских страстей» Ларина, основанный на сочетании черт былинного сказа и плача. Подобный синтез обусловлен спецификой поэтической основы фольклорного текста – духовного стиха, для которого характерна близость плачам. «Духовный стих “Сон Богородицы”, – отмечает М. Медведева, – сложен по одноимённому апокрифу и содержит свойственную народным плачам заговорную формулу, выполняющую магическую функцию оберега»⁹.

В отечественной музыке второй половины XX века получили развитие открытия Р. Щедрина в области тембро-интонации, связанные с обращением к выразительным возможностям народного голоса, что привнесло новые темброфонические звучания в академическую музыку. Эта тенденция отчетливо проступает и в области концертно-духовных жанров. Появление тембра народного голоса в сакральном пространстве имеет свои исторические предпосылки. Явления взаимодействия народного и церковного пения отмечались исследователями еще в XIX веке. Так, П. Бессонов¹⁰ в предисловии к сборнику духовных стихов писал: «... издавна мы обращали внимание на пение стихов в домашних кружках, по избам и купеческим палатам, в артелях, мастерских, с голоса и по рукописям, хором и отдельными лицами. Пение это несколько *отлично от простонародного* и общенародного, связуя собою сие последнее и с *пением церковным* храмовым, и с участием *личного творчества* слагателей [курсив мой. – Н. Ж.]... [Церковное пение] в строгости своей греческой и болгарской основы держалось всего более в храме, но и здесь подчинилось влиянию народному, а за порогом храма совершенно переходило уже в

ведение народа, общества, семейства и личностей»¹¹. Действительно, в народной традиции с давних времен бытуют за пределами храма фольклоризированные варианты песнопений – тропарей Рождества и Пасхи, исполняемые в аутентичной манере. К выразительным возможностям народного голоса обращаются в своих сочинениях А. Ларин («Русские страсти»), В. Калистратов («Покаяние»), В. Беляев («Матушка Мария»), В. Мартынов («Плач Иеремии»).

Одной из наиболее характерных тенденций отечественной музыки второй половины XX века является *театрализация*. Игровое, театральное начало, присущее народной культуре, проступает в фольклорных текстах *непосредственно и опосредованно*. *Непосредственное* проявление обнаруживает себя в жанрах, связанных с обрядом (календарным, свадебным и др.). Примером могут служить рождественские колядки, воловьи песни, исполнение которых сопровождало ритуальный обряд обхода дворов с пожеланиями здоровья, счастья, богатого урожая. В воловьи песни, приуроченных к празднику Пасхи, синтезировались черты дохристианского и христианского мировоззрения, о чём свидетельствует проникновение в фольклорный жанр церковного песнопения «Христос воскрес!» в виде повторяющегося припева. *Опосредованное* проявление можно выявить на уровне особенностей структуры: например, в песнях, структура которых формируется по принципу «повествовательная часть плюс монолог» (обращение умершей матери к дочери-невесте и наоборот – сироты-невесты к родителям) или опирается на вопросно-ответный принцип («Что в лузе шумело? Три древы ломело»), как бы воссоздающий диалог.

В композиторском истолковании фольклорного жанра тенденция театрализации может быть реализована на уровне собственно *авторского текста* и *исполнительской интерпретации*. В авторском тексте она проступает через персонификацию хорových групп и партий солистов («Христос воскрес» В. Рубина, «Русские страсти» А. Ларина, «Аввакум» К. Волкова); через диалоги солистов и хора, различных хорových партий; благодаря использованию особых фактурных приемов, создающих эффект приближения и удаления (постепенное насаивание голосов, а затем аналогичное «растворение»).

В исполнительской интерпретации театрализация академических концертных жанров осуществляется за счёт привнесения черт фольклорно-обрядовых действий, призванных помочь преодолеть условности сценической рампы, включить аудиторию в художественное «пространство соучастия». Подобное пространство существует в реальной народно-песенной практике, где нет «барьера» между исполнителями и слушателями. Так, в финале оратории Ларина исполнители идут в зал с пасхальными символами, а слушатели, как указывается в ремарке композитора, принимают участие в пении.

Стремление к единству фольклорного и религиозного начал становится приоритетным для многих композиторов, обращающихся к национальной тематике. Устойчивый интерес авторов к сакральным истокам позволяет с полным основанием рассматривать духовный ренессанс последних десятилетий XX века как доминирующую линию в отечественном современном искусстве.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Гуляницкая Н. С. Новейшая религиозная музыка в России // История отечественной музыки второй половины XX века / отв. ред. Т. Н. Левая. – СПб.: Композитор, 2005. – С. 449.

² Паисов Ю. И. Мотивы христианской духовности в современной музыке России // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность: сб. статей, исследований, интервью / ред.-сост. Ю. И. Паисов. – М.: Композитор, 1999. – Вып. 1. – С. 150.

³ Цит. по кн.: Медведева М. В. Духовные стихи русского народа. – М., 1998. – С. 54.

⁴ Там же.

⁵ Паисов Ю. И. Мотивы христианской духовности... С. 158.

⁶ Ларин А. Л. Композиторские заметки. – С. 3. – Рукопись хранится в личном архиве автора.

⁷ Бердяев Н. А. Судьба России. – М.: Мысль, 1990. – С. 15.

⁸ Назайкинский Е. В. Русское в русской музыке // Сергиевские чтения: сб. научных трудов Моск. гос. консерватории. – М., 1993.

⁹ Медведева М. В. Духовные стихи русского народа. – М., 1998. – С. 52.

¹⁰ П. А. Бессонов (1828 – 1898) – славист, исследователь народного творчества. Автор большого числа историко-литературных и библиографических статей. Наиболее значительные труды – издания памятников народного творчества, снабжённые обширными предисловиями и примечаниями: «Болгарские песни», «Песни, собранные Киреевским», «Календарные песни», «Белорусские песни» и др.

¹¹ Бессонов П. А. Два слова: предисловие к вып. 6 «Календарные песни» // Русская мысль о музыкальном фольклоре: материалы и документы / общ. ред. О. И. Соколовой. – М.: Музыка, 1979. – С. 153.

Жоссан Наталья Юрьевна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории музыки
Уфимской государственной академии искусств
им. Загира Исмагилова

