



О. А. УРВАНЦЕВА

*Магнитогорская государственная консерватория (академия)  
им. М. И. Глинки*

УДК 783.

## ДВА ВЕКТОРА РАЗВИТИЯ РУССКОЙ ДУХОВНО-КОНЦЕРТНОЙ МУЗЫКИ XX–XXI вв.

Духовная музыка, репрезентирующая нравственно-этические ценности общества, приобретает особо важное значение в XX и XXI веках, в периоды смены социальных и идеологических основ общественной жизни. Естественно, что русские композиторы XX века в поисках ответов на актуальные запросы современности часто обращаются к концертной области духовной музыки, выбирая средства выразительности, резонирующие со слуховым опытом сегодняшнего дня.

Обычно к духовным относят сочинения, основанные на богослужебных, библейских или новозаветных текстах, на апокрифических и поэтических литературных источниках, на религиозных сюжетах (как в клиросных, так и внеклиросных жанрах), предназначенных для хоровых, инструментальных, вокальных и смешанных исполнительских составов. Сложность, объёмность и неоднородность такого явления, как духовная музыка, отражается в пестроты и смысловой неоднозначности терминологии, используемой для описания современных духовных сочинений: религиозная, сакральная, неканоническая музыка, *nova musica sacra*, паралитургическая, внехрамовая и внеклиросная музыка, светско-религиозная музыка.

Естественно, что научное осмысление столь многопланового явления, как духовная музыка, потребовало от исследователей различных подходов. В основном разрабатываются два главных направления, актуализация которых связана с определёнными стадиями теоретического осмысления происходящих в композиторском творчестве процессов. В периоды начинающегося жанрового расслоения церковной музыки и создания сочинений, написанных специально для концертирующих хоровых коллективов, актуализируется проблема предназначения и функции богослужебной музыки, обстановки и места исполнения. Исследователи преимущественно раз-

рабатывают тему соответствия музыки духовно-концертных сочинений жанровому названию и функции, а также тему проявления компонентов канонической церковно-музыкальной системы в духовных сочинениях современных композиторов. Этим вопросам посвящены многие работы: в начале XX века – А. Гречанинова, Н. Компанейского, М. Лисицына, В. Металлова, А. Никольского, А. Преображенского, С. Смоленского, в 80–90-е годы XX века – исследования С. Зверевой, В. Мартынова, Е. Орловой, Н. Парфентьева, Н. Парфентьевой, М. Рахмановой, Т. Рожковой, Л. Рязанцевой, А. Тевосяна, в 2000-е – Е. Артёмовой, Е. Долинской, А. Ковалёва, О. Шелудяковой, Е. Федуловой.

В периоды осмысления многообразия духовно-концертной музыки актуализируется тема образно-эмоционального содержания духовных сочинений и связанная с ней тема соответствия музыкального содержания богослужебному тексту или поэтическому литературному источнику. Типологии, построенные на основе дифференциации образно-смыслового содержания в сакральных сочинениях современных композиторов, приводятся в работах Н. Гуляницкой, И. Дабаевой, Ю. Паисова, А. Трухановой. Естественно, что в исследованиях часто совмещаются оба направления, то есть предлагается типология, составленная по критерию предназначения произведения, а также по признаку образно-смысловых универсалий, что происходит, например, в работах Н. Гуляницкой, А. Ковалёва, Ю. Паисова, Е. Поповой. В некоторых исследованиях, освещающих современные духовные сочинения разной стилистической, жанровой и конфессиональной направленности, выстраивается типология, «градуирующая» степень отдаления духовных сочинений от генетического источника (богослужебной музыки) и приближения к собственно концертной музыке на религиозную тему. К таким работам, например, относится статья

В. Ценовой, посвящённая сакральным сочинениям Э. Денисова, диссертация Л. Рязанцевой.

Несмотря на разработанность отдельных тем, относящихся к сакральной музыке, остаются невыясненными многие вопросы: определение статуса духовно-концертной музыки и её специфики, обусловленной генетическими истоками сочинений, соотношение духовно-концертной и светски-религиозной музыки, основные векторы эволюции духовно-концертной музыки в XX–XXI веках.

Во многих исследованиях духовная музыка представляется собой очень широкое понятие, которое применяется к любым сочинениям на религиозную тему. С нашей точки зрения, наиболее оптимальным и универсальным критерием для внутренней дифференциации столь многоликого и разнородного явления, как современная духовная музыка, является генетическая принадлежность того или иного произведения. В соответствии с этим критерием духовную музыку можно разделить на два больших класса. К первому относится собственно духовно-концертная музыка, опирающаяся на богослужебную жанровую систему и сохраняющая жанровую память о церковном содержании и музыкальном языке. К другому – концертная музыка на религиозную тему (или сакральная, светски-религиозная музыка), основанная на жанровой системе концертной музыки и использующая соответствующие средства с возможными аллюзиями на церковный стиль. Благодаря выявлению «родословной», каждое духовное произведение выступает в общем процессе развития духовно-концертного искусства как отдельное звено, сохраняющее стабильное константное «ядро», облачённое в современные формы.

Для установления родства между исходным образцом и новым сочинением духовно-концертного плана необходимо выявить общие нормы и компоненты музыкального языка, присущие как генетическому прототипу, так и его «преемнику». До сих пор исследователи, как правило, объясняли особенности современных сакральных произведений, исходя из норм канона церковно-музыкального искусства. На наш взгляд, такой подход можно применить не ко всем сочинениям, поскольку в один ряд ставятся типологически разные явления. Сущность церковно-музыкального канона заключается в его неизменяемости и точности воспроизведения исходных моделей, тогда как смысл многих современных духовных произведений состоит в раскрытии индивидуальных, зачастую своеобразных композиторских решений. А потому обычно для авторов регламентирующую роль при создании новых композиций играет художественный канон, который сформировался в рамках духовно-концертной музыки, либо авторская концепция.

Две музыкальные системы – духовно-концертная и светски-сакральная – имеют как общие чер-

ты, так и различия. Наиболее существенное отличие духовно-концертного вида музыки заключается в наличии художественного канона, родившегося в каноническом духовно-музыкальном искусстве, но переосмысленного в свете индивидуально-авторских трактовок в духовно-концертных сочинениях.

В духовно-концертной музыке на протяжении трёх столетий сформировался собственный художественный канон со своими принципами конструирования и музыкальным языком, которые обеспечивали устойчивость и стабильность базовой структуры, несмотря на исторически меняющиеся способы и формы его воплощения. Художественный канон духовно-концертного искусства имеет многослойную структуру, каждый слой которой представлен стилевыми моделями (сочинениями, написанными в определённых стилях) различных уровней. На базовом, наиболее стабильном и узнаваемом уровне находятся модели церковного и жанрового стилей. Ко второму, более изменчивому и вариативному по средствам воплощения уровню относятся модели исторического, национального и западноевропейского стилей. На третьем, надстроечном, наиболее подвижном и изменчивом по музыкальному языку, вариативности содержания и жанровым взаимодействиям уровне находятся модели авторских стилей, которые точнее назвать модусами, производными от базовых моделей.

Условием стабильности и преемственности духовно-концертной музыки служит церковный и жанровый стиль, благодаря которому осуществляется родовая связь с генетическим источником концертной музыки – богослужебной музыкой. Церковный стиль сохраняет основные признаки музыкального языка обиходных песнопений, которые сложились в XIX веке в Придворной певческой капелле и удержались в церковном обиходе до настоящего времени. К ним относятся церковная тональность и подчинённая ей гармония, четырёхголосная хоральная фактура («сплошное четырёхголосие», по выражению В. Протопопова), мелодии небольшого диапазона попевочной структуры. Именно такой тип изложения ассоциируется с церковным стилем в хоровой или инструментальной музыке, в духовных или светских сочинениях.

Другим средством, обеспечивающим связь духовно-концертной музыки с первоисточником, то есть с литургической музыкой, служит *жанровый стиль*. Как известно, духовно-концертная музыка первоначально сформировалась в лоне церковно-певческого искусства, усвоив его жанровую систему (малые клиросные формы и клиросные циклы) и сохранив многие особенности жанрового стиля и жанрового содержания первичных богослужебных моделей. Они послужили прототипами новых жанровых образований в авторском творчестве: циклов Венчания (А. Никольский), Страстной Седмицы

(А. Гречанинов), или микстовых жанров, вобравших в себя черты светских жанров и форм («Братское поминовение» А. Кастальского). Следующий уровень художественного канона включает модели различных исторических, западноевропейских и национальных стилей. Этот уровень предполагает вариативность и изменчивость базовых стилиевых моделей под влиянием различных факторов.

Третий уровень стилиевых моделей, наиболее мобильный и меняющийся, – это уровень авторского стиля, который реализуется в индивидуальных модусах. В авторских моделях на первый план выходят модусные черты духовно-концертной музыки, то есть индивидуально преобразованные атрибутивные компоненты художественного канона. Для авторских модусов важны не только мировоззренческие и стилиевые предпочтения композитора, но и такие факторы, как тип авторской эмоциональности, индивидуальные особенности музыкального языка. Перечисленные уровни и слои музыкального языка художественного канона духовно-концертной музыки присутствуют в каждом сочинении в разных пропорциях, определяя степень его традиционности или новаторства.

В системе духовно-концертной музыки составляющие её компоненты разделяются на устойчивые, стабильные, константные (унаследованные от церковно-музыкального канона) и изменяющиеся, мобильные, модифицированные, обязанные происхождением концертной музыке. К числу неизменяемых компонентов церковного стиля относятся богослужебные тексты, жанровая система, образно-эмоциональное содержание, мелодический фонд (древние распевы или мелодии, стилизованные под них) и музыкальный язык. Именно эти компоненты составляют неизменяемую основу художественного канона духовно-концертной музыки.

В духовно-концертном и светски-религиозном видах музыки компоненты художественного канона применяются с разной степенью преобразования и в разных «пропорциях». В *духовно-концертной музыке* художественный канон проявляется следующим образом. Тексты, входящие в состав литургических циклов и малых песнопений, не изменяются, но могут сокращаться, группироваться в соответствии с композиторским замыслом, выпускаться из структуры цикла. По адресату молитвословий, лежащих в основе текстов песнопений, различаются обращения к Господу, Богородице, святым, ангелам и архангелам, апостолам. Диалогичность молитвенных жанров находит выражение в направленности речи на высшие небесные силы. Иерархические отношения участников диалога ограничивают круг эмоциональных состояний тремя сферами: а) славословие, благодарность, призывание высших сил; б) негативная самооценка, сопровождающая покаяние и просительные

молитвы; в) нарративные тексты и догматы. Текст «задаёт» определённое эмоциональное состояние молящегося, обращённое к адресату высказывания-песнопения, которое локализуется в двух сферах – восхваления и благодарности или покаяния и смирения. Основные эмоциональные состояния, допустимые в рамках художественного канона, – хвалительные, благодарственные, просительные, призывательные, покаянные.

Второй компонент художественного канона духовно-концертной музыки – жанровая система и соответствующие ей формы. Если в церковных литургических циклах жанровое содержание и жанровый стиль остаются неизменными, то в духовно-концертной музыке образуются своеобразные отношения между жанровым содержанием и формой произведения: содержание (индивидуально истолкованное) и форма (богослужебная) могут вступать в различные отношения и взаимодействовать по-разному.

Для композитора жанровое содержание и стиль литургических циклов являются точкой отсчёта при воплощении собственной концепции. В духовно-концертных сочинениях, концептуально подчинённых замыслу композитора, жанровое содержание и жанровый стиль меняют свои свойства. Композитор предлагает собственное видение («слышание») содержания службы, собственное представление о характере образного наполнения литургических номеров. При этом образуется сочетание двух драматургических планов: богослужебное жанровое содержание, изначально заданное службой, с одной стороны, и образный (драматургический) план, придуманный композитором (с акцентом на определённых образных линиях, со своей логикой, своим прототипом, положенным в основу построения драматургии), – с другой.

Жанровая форма и жанровое содержание авторского сочинения могут вступать в отношения «согласия» и тогда создаются очень молитвенные песнопения и циклы. В большой степени это относится к церковным композиторам: А. Кастальскому, Н. Ведерникову, А. Гринченко, С. Толстокулакову и др. В случае доминирования авторского (концертного) начала над церковно-каноническим, произведение выходит за рамки духовно-концертного, переходя в область светски-религиозной музыки.

Третий компонент художественного канона – содержание, обусловленное определённым типом молитвословий, используемых в богослужении. По структуре содержания песнопения делятся на простые и сложные, то есть однокомпонентные и многокомпонентные (которые укладываются обычно в составную форму). Кроме того, сочинения духовно-концертного и светски-религиозного видов искусства имеют различный содержательный потенциал, который раскрывается с помощью драма-

тургии разных типов. В духовно-концертных сочинениях (клиросных циклах и малых песнопениях) не существует оппозиции образов добра и зла, так как в их генетическом источнике – богослужебной музыке – такого противопоставления не предусмотрено. Есть набор типичных образно-эмоциональных состояний, зафиксированных в молитвах и песнопениях. В музыкальных циклах представлена череда типичных контрастных образов, каждый из которых раскрывается в одном из номеров: эпическом (Благослови, душе моя, Господа), лирическом (Богородица, Дево, радуйся), молитвенном (Отче наш), славильном (Хвалите Господа с небес), просительном (Ектении). Драматургический потенциал клиросных циклов ограничен рамками контрастной драматургии. Данный тип драматургии не только не исключает симфонизированного развития, но предполагает его, поскольку в клиросных циклах функция обряда-действия осуществляется музыкальными средствами. Например, в Литургии В. Агафонникова номера объединяются в цикл с помощью лейтмотивной системы, тематических, тональных связей, чередования и взаимодействия контрастных образов.

В духовно-концертной музыке было выработано нормативное соотношение драматургии и композиции, ибо контрастный тип драматургии соответствует структуре клиросного цикла (даже симфонизированного), не «разрывая» его изнутри. Они взаимодействуют на паритетных основаниях, тогда как в светски-религиозной музыке драматургическая нагрузка на форму (клиросного цикла или малого песнопения) превышает её возможности, и форма начинает эволюционировать в сторону симфонического цикла (симфония-действие), духовного концерта-действия («Покаяние» В. Калистратова).

Четвёртый компонент художественного канона духовно-концертной музыки – мелодический фонд (древние распевы либо стилизованные под них мелодии) и музыкальный язык. Содержание песнопения отражает личное отношение автора к тексту и воплощается с помощью лексики, интонации, контекста. В духовно-концертных сочинениях используется музыкальный язык, генетически родственный церковному (тип звуковысотной системы, гармонии и фактуры, ритмической организации, интонационных моделей).

В светски-религиозной музыке действуют другие принципы, отличные от принципов художественного канона духовно-концертной музыки. Зачастую с духовно-концертной музыкой их роднит только интонационная основа древних мелодий. Остальные компоненты художественного канона представлены выборочно и в очень малой степени или не представлены совсем, либо интерпретированы в соответствии с принципами светского концертного искусства.

В светски-религиозной музыке типология, как правило, строится по тематическому признаку («первичная содержательная модель» по Н. Гуляницкой). Тематику светски-религиозной музыки, которая определяется литературными источниками – историческими, житийными, апокрифическими, – можно разбить на три большие группы по уровню «действия»: Вселенная (вечность), социум (земной мир), человеческая душа. Понятие «религиозное содержание» каждым автором раскрывается по-разному. Тип ценностной картины определяется через ключевые слова, семантические связи, христианскую символику, причём церковный язык воспринимается как сакральный. Разница между светски-религиозными и богослужебными текстами заключается в их адресате. В молитвословиях и псалмах содержится диалог с Богом, сопровождаемый традиционными для него психологическими состояниями покаяния и славословия. В остальных текстах, как правило, представлен не диалог, а рассказ, адресованный слушателю. Направленность на слушателя определяет господствующие типы коммуникации – монолог (философское размышление), диалог, полилог («Хождение Богородицы по мукам» Н. Черепнина), действие. Данная направленность также предполагает привлечение широкого спектра эмоций.

Второй компонент художественного канона – жанровая система – изначально светски-концертная, хранящая память об определённом соотношении, противопоставлении и развитии образов, что предполагает обновление жанров в результате симбиоза разных систем.

Иногда жанровое содержание и жанровая форма литургических сочинений вступают в конфликтные отношения, когда в литургическую «форму» вкладывается несоответствующее содержание и композитор на основе богослужебной композиции создаёт новый жанр. Примером могут служить «Братское поминовение» А. Кастальского, «Литургический концерт» Н. Сидельникова, многие песнопения и молитвы Г. Свиридова, А. Муро́ва, Д. Смирнова и т. д.

Третий компонент художественного канона – содержание, в котором наряду с хвалебными и призывательными текстами (и соответствующими типами песнопений) преобладают нарративные, драматические, патетические, апокалипсические, лирические эмоциональные состояния. По структуре содержания – преобладают сложные, многокомпонентные, полиобразные миксты, обычно укладываемые в сложную форму. Примеры – Духовные концерты А. Никольского, Духовный концерт и Псалмы Давида Н. Сидельникова, Псалмы Е. Подгайца.

В светски-религиозных сочинениях, генетически связанных с концертными жанрами, часто при-

меняется противопоставление образов добра и зла. В оппозиции своё – чужое, добро – зло, праведное – греховное, временное – вечное церковный стиль представляет позитивное начало и образы. Взаимодействие столь различных образов даёт композитору больше возможностей для использования драматургии конфликтного типа. Примерами служат «Хождение Богородицы по мукам» Н. Черепнина, «Жизнь и смерть Господа нашего Иисуса Христа» Э. Денисова, опера-оратория «Христос» А. Рубинштейна.

Другой вариант образного развития в светски-сакральных сочинениях – воплощение одного состояния, разворачивающегося на протяжении всего произведения, посвящённого человеческим страстям, представлен в духовных концертах и псалмах (Псалмы Е. Подгайца, Духовный концерт Н. Сидельникова). Для воплощения скорбей человеческих часто применяются подходящие для этой цели жанровые аллюзии (плача, траурного шествия, мелодекламации, жалобы, песен-страданий и т. д.).

Четвёртый компонент художественного канона, общий с духовно-концертной музыкой – мелодическая (интонационная) основа сочинения. Можно выделить сочинения, в которых привлекаются древние либо стилизованные под них распевы. Для музыкального языка светски-сакральных сочинений характерно использование отдельных компонентов церковного стиля (в качестве аллюзий). Чаще при-

меняются наиболее показательные и узнаваемые признаки – модели ритмической или фактурной организации.

Музыкально-языковой уровень духовно-концертной и светски-религиозной музыки строится на соединении древнего (церковного) и нового (духовно-концертного) пластов: западного (украинского, итальянского, немецкого), русского (крестьянского, городского, подгородного пластов), а также современного, представленного различными стилями и техниками, – додекафонией, сонорикой, авангардом (В. Ульянич, С. Губайдулина, Э. Денисов, А. Шнитке, Н. Каретников, Р. Щедрин, Е. Подгайц, В. Калистратов и др.).

Эволюция духовно-концертной музыки происходит параллельно с развитием церковной музыки, но если церковная музыка, связанная каноническими установками, остаётся неизменной в своей сущности, то духовно-концертная музыка при каждой смене исторического стиля приобретает современное эпохе звучание, вбирая новые особенности жанрового содержания, стиля, формы и музыкального языка. Гибкая и мобильная форма существования духовного творчества помогает ему адаптировать вечное содержание к меняющимся условиям современной жизни, а способность взаимодействовать с другими пластами музыкальной культуры позволяет ему оставаться востребованным.

### Урванцева Ольга Александровна

доктор искусствоведения,  
профессор кафедры теории и истории музыки  
Магнитогорской государственной консерватории  
им. М. И. Глинки.

