# Христианские смыслы в сочинениях сибирских композиторов последних десятилетий

В. В. Пономарёв

…Все происходит по законам века

Закон велик, а стало быть, он строг —

и в мире, где бессмертен только Бог,

убить совсем не сложно человека,

идущего по лучшей из дорог —

дороге к Свету.

Но близки итоги.

И новые рождаются сердца.

И люди, ошибаясь без конца,

Пойдут за человеком на дороге…

И вновь не разглядят Его лица.

А. Деменюк

Рассуждения о сочинениях современных сибирских композиторов (исключая национальные композиторские школы), которые я хочу предложить, не претендуют на фактологическую полноту и глубину анализа – это всего лишь рассуждения. Однако рассуждения подобного рода мне представляются сегодня необходимыми, ибо в наше время и как никогда прежде ощущается потребность в нахождении ориентиров, чему и должны послужить подобные рассуждения.

Все мы, наследники европейских художественных традиций, по сути являемся порождением тысячелетней христианской культуры, в которой символами христианства пропитано всё – от простого «спасибо», являющегося формой благодарности, принятой у православных христиан – «спаси Бог» – до высокоразвитых форм музыкального искусства, архитектуры…

У человека, выросшего и воспитанного в традиционно-христианской стране, жизнь полна христианскими смыслами, выраженными в речениях Христа, посланиях Апостолов и Евангельских притчах. Сам человек может даже не отдавать себе в этом отчёта и не задумываться об этом. Но задумываться необходимо…

Сегодня всем, особенно молодым людям, усиленно навязывается мысль о том, что всё старое – суть устаревшее, а под видом «нового» предлагаются «продукты» иных культур, наполненные иными значениями, подчас не просто чуждыми, но иногда и враждебными традициям отечественной национальной культуры. Как ощущают себя в этих условиях современные творцы – отражено в их творениях, но значение того, каков уровень понимания всего происходящего, и какова мера ответственности у каждого из них за то, что они создают – возросло сегодня неизмеримо.

Становится ли художник на путь разрушения, «ломки» традиционных смыслов, или он сознательно усиливает, акцентирует в своем творчестве эти смыслы – важно и значимо и для самих творцов, и для тех, кто воспринимает их творения.

Обозначенная ситуация усугубляется обострённым, прямо-таки «эсхатологическим» ощущением кризиса жанров. Этот кризис является прямым следствием кризиса западного христианства (католичества), породившего эти жанры, но он, естественно, касается и нас, так как русская культура переняла в свое время европейскую жанровую систему. Есть немало оснований встревожиться и задуматься. Но какими будут выводы после этих размышлений? Во многих случаях они оказываются весьма несхожими, а иногда просто диаметрально противоположными.

Их диапазон распространяется от весьма оптимистического взгляда на перспективы дальнейшего развития русской культуры (напр. И. Шафаревич «Есть ли у России Будущее?») – до откровенного пессимизма во взгляде на эту проблему (напр. А. Кара-Мурза «Новое варварство как проблема российской цивилизации», или А. Солженицын «Исчерпание культуры?»). И если говорить конкретно о музыке, то «тревожным симптомом» может быть назван тот факт, что ко второй из названных позиций все чаще стали присоединяться известные российские композиторы (напр. В. Мартынов «Конец времени композиторов»).

Однако более точными и правильными ответами на поставленные вопросы являются всё-таки не высказывания композиторов, а их партитуры, «артефакты» культуры, определяющие её «исторический багаж».

Попытка понять, как трактуют христианские темы, образы и символы современные композиторы одного региона для того, чтобы хотя бы попытаться увидеть возможные пути решения обозначенных выше проблем, и стала поводом к этим рассуждениям.

Выделю несколько жанровых сфер, в которых таких сочинений обнаруживается более всего.

Это сфера инструментальной музыки от фортепианной миниатюры до симфонических опусов; сфера сочинений в богослужебных жанрах, но не предназначенных для исполнения за богослужением («паралитургические сочинения»); хоровые кантаты и музыка для хора a capella, а также сфера камерно-вокальных сочинений. Хронологической границей будет середина 80-х годов ушедшего столетия, когда стал нарастать интерес к христианской тематике у всех российских деятелей искусства.

К первой группе могут быть отнесены фортепианные пьесы красноярца Евгения Чихачёва, Вариации для виолончели solo кемеровчанина Константина Туева, Концерт для фортепиано с оркестром новосибирца Андрея Попова, Концертная фантазия «Ярослав Мудрый» для фортепиано с оркестром и ряд сочинений в иных жанрах одного из ведущих композиторов Красноярска Олега Проститова, а также некоторые другие опусы.

Из пьес Чихачёва хотелось бы выделить одну, это «Рыба», исполнявшаяся в числе других сочинений этого композитора на «Фестивале премьер» в Красноярске в начале 90-х годов.

«Рыба» был «знак-шифр», которым ранние христиане, пребывавшие в гонении, обозначали Христа. Дав своей пьесе такое название, требующее непременного комментария (который и делала на концерте музыковед-ведущая), Чихачёв тем самым «отсек» все и всяческие аллюзии с любыми конфессиональными традициями, неизбежно могущими возникнуть, когда композитор использует христианские мотивы. Этот «изящный», и в то же время очень точный ход, позволил слушателю воспринимать пьесу как данность, вне поиска «ассоциативных отсылок». Как и другие пьесы Чихачёва, «Рыба» свободно-атональная пьеса, в построении которой автор использовал структуралистские приёмы, с помощью которых в форме композиции воссоздается форма креста…

Иное отношение обнаруживается в Вариациях Константина Туева. Заложенный в теме характерный интонационный элемент – репетитивный повтор одного звука четвертными длительностями – в третьей вариации превращается в конкретную молитву.

В ритме и гармонии одного из фрагментов этой вариации можно услышать: «Слава Отцу и Сыну и Святому Духу, и ныне и присно и вовеки веков. Аминь». «Заложив» таким образом в инструментальную пьесу слова – и слова с сакральным смыслом, молитву – композитор заставил по-иному осмыслить весь интонационный процесс. Возникающие после этой вариации, находящейся примерно в середине цикла, повторяющиеся приёмы из предыдущих вариаций, начинают восприниматься уже иначе. Происходит переоценка значимости интонаций, и изменившееся восприятие начинает выделять главное, выстраивая все остальное в иерархический ряд.

Такое «изменение критериальности» через «сакрализацию интонации» нельзя назвать простой игрой смыслов, которую использовал композитор в этом ещё студенческом сочинении. За этим видится путь серьёзных раздумий об интонационных значениях, приведший, в конце концов, Константина Туева в храм, и сделавший автором множества богослужебных сочинений.

Отчасти, подобная «закладка» слов в инструментальное сочинение имела место в фортепианном Концерте новосибирца Андрея Попова. «Отчасти» потому, что процитированный им Тропарь «Единородный Сыне» на распев XVII века, в большей мере мыслился как музыкальная цитата, определяющая стилевой колорит этого сочинения. К тому же, просодические особенности пропевания текста молитв в традициях раннего русского многоголосия таковы, что молитву бывает не просто распознать по ритмическому строю музыки, как это имеет место в более поздних традициях.

Именно на эти, поздние церковно-певческие традиции опирался упоминавшийся К. Туев в своих Вариациях, где ритм молитвы был очевиден и легко прочитывался. Сосредоточенное звучание Концерта А. Попова в большей мере погружает нас в атмосферу древнерусской молитвенности, и мы почти не задумываемся о том, что в инструментальную партитуру могли быть «заложены» слова.

Более очевидным оказывается «заложенный» текст в Концертной фантазии «Ярослав Мудрый» О. Проститова.

Написанная специально для ярославского академического симфонического оркестра и потому имеющая такое характерное название, Концертная фантазия заканчивается панегирическим финалом, для которого композитор использовал музыку ранее написанного церковного «Многая лета». Фраза «многая лета» с такой очевидностью слышится в музыкальной теме финала Концертной фантазии, что об этом без труда догадывается любой, слушающий это сочинение даже в первый раз. Добавлю, что в фортепианной сонате «Амадей» и камерной кантате «Пушкинские сцены» Проститов использовал «конфессиональные знаки», воссоздавая интонационный колорит православной Панихиды, а в Терцете «Жертвам октября 1993 года» даже процитировал «Святый Боже» Николая Струмского, но вернемся к композициям с «заложенным текстом».

Этот метод, восходящий к традиции хоральных обработок, можно обнаружить в сочинениях и других сибирских композиторов. В частности, у крупнейшего симфониста Сибири Аскольда Мурова в «Симфонии для струнных» в основу была положена музыка его «Двух мотетов» для хора a capella на тексты Евангелия.

Нужно сказать, что в списке сочинений Мурова, помимо духовных хоров и упомянутой симфонии, есть целая серия инструментальных сочинений по разному отражающих христианскую тематику. Это, прежде всего, его «Шестая симфония – музыкальные Приношения Святым в земле Российской Просиявшим» для большого оркестра в 5-ти частях, названных: 1. Сергию Радонежскому; 2. Иоанну Кронштадтскому; 3. Блаженной Ксении Петербургской; 4. Преподобному Серафиму Саровскому; 5. Благоверному Князю Александру Невскому.

Не делая подробного описания этого сочинения, хочется сказать лишь, что создав серию ярких зарисовок «из житий святых», композитор в этом своем последнем симфоническом сочинении сделал шаг от «конфликтно-концептуального» симфонизма в сторону «картинно-эпического», обозначив тем самым своё отношение к судьбе жанра…

Помимо названных сочинений А. Мурова, хочется упомянуть также его «Вознесенский Собор, концерт для оркестра русских народных инструментов в 6-ти главах», написанный почти одновременно с «Шестой симфонией» и во многом аналогичный ей. Его части названы: 1. Колокола; 2. Алтарь Серафима Саровского; 3. Отче наш; 4. Аллилуйя; 5. Осанна в вышних; 6. Вознесение Иисуса Христа. Однако, хронологически первым инструментальным сочинением Мурова «православной направленности» должен быть назван «Двойной концерт для флейты, гобоя и оркестра русских народных инструментов в трёх частях», немного выпадающий за рамки обозначенного периода (1982 г.).\*В его медленных эпизодах композитором была воссоздана «модель» древнерусского знаменного пения.

К списку оркестровых сочинений «ориентированных» на христианскую тематику, можно добавить также симфонию «Домский Собор» новосибирского композитора Изяслава Бершадского, а к списку камерно-инструментальных – сочинения живущего в том же городе Сергея Тосина – «Arcangelo» для баяна и струнных в 3-х частях, из которых 2-я имеет название «Ave Maria» и иногда исполняется отдельно, и его «Концерт-симфонию «AESCIS» для баяна соло, щипковых и ударных», посвященный 2000-летию христианства (монограмма «AESCIS» в нем – авторский «шифр» числа 2000 и, одновременно, символическое обозначение определённой программы, которую композитор пытался реализовать в сочинении).

«Модельность» можно ощутить и в сочинении из другой жанровой сферы – в «Мессе» для мужского хора и органа, написанной молодой братчанкой Анной Огнёвой.

«Мессу» нельзя назвать стилизацией. Это именно «модель», в стилистическом строе которой ощущаются отсылки к музыке доклассической эпохи, но нельзя сказать конкретно какого именно периода, школы и т. д. В чём-то подход Огнёвой близок неоклассицизму Хиндемита-Стравинского, но в звучностях «Мессы» нет «загрязнений», характерных для неоклассицистов.

Сочинение это создавалось, по словам автора, с учётом возможного исполнения в католическом храме, однако его в большей мере можно отнести к «паралитургическим». Присутствующие в нём «жанровая нарочитость» (мужской хор, орган), и упомянутая «модельность», как бы скрывающая отношение самого автора, есть качества другого ряда, нежели необходимая для литургической музыки молитвенность.

Во многом аналогичные подходы в «композиторском решении» демонстрирует хабаровский композитор А. Новиков, написавший «Мессу» для смешанного хора и симфонического оркестра. В качестве прототипа этого сочинения стал «Реквием» Э. Л. Уэббера.

К «паралитургическим» сочинениям можно отнести и «духовные концерты» упомянутого выше А. Мурова. Их части в большинстве представляют собой авторское воплощение православных богослужебных молитв (и некоторые из них исполнялись за богослужением как песнопения), но «неканоническое» музыкальное решение большинства этих хоров и нелитургический контекст (произвольно составленные циклы с неясным жанровым определением «духовный концерт»), заставляют отнести их к небогослужебным, «паралитургическим» сочинениям.

Отдельные подобные хоры на тексты канонических православных молитв были созданы множеством сибирских авторов. Их перечисление в любом случае было бы неполным, ибо возникают они почти каждый день, и не только у профессиональных авторов, но и у любителей-песенников, хормейстеров, исполнителей-инструменталистов и других музыкантов, склонных к творчеству и ощутивших «духовную тягу» в храм.

Здесь хотелось бы назвать лишь пару фамилий композиторов, поскольку они связаны не с православным, а католическим богослужебным обиходом. Это новосибирка Екатерина Изранова и омич Владимир Копац. Помимо богослужебных, они создают и небогослужебные сочинения «христианской ориентации», периодически звучащие в программах различных концертов.

Кантат, с использованием христианских тем, образов, мотивов и «конфессиональных знаков» было создано гораздо меньше. Самым значительным таким сочинением является, пожалуй, кантата молодого красноярца Александра Михалева «Псалмы Давида» для баритона, хора и симфонического оркестра.

Написанная ясным, «тональным языком» с импрессионистической красочностью гармонии и инструментовки, кантата «Псалмы Давида», вместе с тем, является не просто красивым концертным сочинением. В ней ощущается высокая «духовная вибрация» верующего человека (А. Михалев является членом одной из протестантских общин).

«Конфессиональные знаки», создающие определённую эмоциональную настройку, присутствуют в двух номерах кантаты для хора a capella новосибирца С. Кравцова «Ромашковое поле» на стихи российских поэтов.

Строгое «знаменное» одноголосие 1-го номера, переходящее в октавный унисон и завершающееся «дублировочным» трёхголосием, приводящим в конце к конкорду, является, безусловно, наилучшим музыкальным решением для стихотворения Н. Рубцова «Ферапонтово»:

В потемневших лучах горизонта

Я смотрел на окрестности те,

Где узрела душа Ферапонта

Что-то божье в земной красоте…

Признаки стиля церковного пения более поздней традиции прочитываются и в следующем номере кантаты Кравцова – «Бобыли», но уже в «ироническом ключе», навеянном строчками стихотворения Ролена Нотмана:

…Бобыли до темноты

Истово крестились,

И просили всех святых

Чтобы их простили.

Узнаваемые интонации православного церковного пения присутствуют в кантате для хора a capella новокузнецкого композитора Сергея Толстокулакова «Тобольские песни». Приёмы, используемые Толстокулаковым, в чём-то напоминают А. Мурова, соединившего в некоторых своих песнопениях (например, в «Милости мира») приёмы «народнопесенного голосоведения», встречающиеся в его фольклорных сочинениях – с характерными оборотами церковного пения.

Из духовных хоровых циклов сибирских композиторов, самым значительным может быть назван цикл новосибирского композитора Ю. Юкечева «Готово сердце мое» (из псалмов Давидовых)» для женского хора.

В стилевом «миксте» этого сочинения можно услышать три составляющие: это приёмы, характерные для индивидуального стиля этого композитора («немотивированные» диссонансы, возникающие в эпизодах «чистых» звучаний, «непредсказуемая полиладовость» и т. п.), интонационные обороты, отсылающие к стилистике популярной музыки (Юкечев много занимался музыкой импровизационной), а также некоторые аллюзии с музыкой западноевропейского средневековья. Последнюю составляющую, думается, условно можно трактовать как «конфессиональный знак» католической богослужебной традиции, который оказался необходим автору, вероятно, для создания нужной эмоциональной атмосферы.

Номера цикла разнообразны по приёмам голосоведения и фактуры, варианты которой имеют градации от строгого «грегорианского» одноголосия – до расслоения на восемь партий.

К перечисленным сочинениям можно добавить еще некоторые опусы, имеющие смешанную жанровость, например «Spiritual conzert» для женского хора и фортепиано упомянутого С. Тосина, «Духовный стих» для хора a capella новосибирки Елены Джагаровой, и хоровые циклы живущего в Красноярском крае Дмитрия Зарембы «Богославие» и «Псалмы», написанные им на собственные слова.

Из вокальных сочинений, в контексте данного разговора вспоминаются «Православный триптих» для баритона и фортепиано на стихи Ивана Кандыбаева упомянутого Олега Проститова, Вокальный цикл для баритона и фортепиано на стихи Д. Мережковского также уже упомянутого Александра Михалева и «Христос Воскресе» для сопрано, баритона и органа красноярца Артура Михеля.

И второе, и даже первое из этих сочинений (несмотря на характерное название) не имеют никаких «конфессиональных знаков». Они написаны на авторскую лирическую поэзию, воплощающую образы и темы Священного Писания, и продолжают линию вокальной музыки обоих авторов.

Сложнее восприятие сочинения А. Михеля. Взяв за основу текст Пасхального Тропаря, композитор попытался создать его «неконфессиональную» трактовку, использовав для этого, во-первых, характерный «неправославный» исполнительский состав, а во-вторых, найдя интонационное решение далёкое от круга православных церковно-певческих интонаций. Думается, в этом можно обнаружить стремление композитора-прихожанина (А. Михель автор множества православных песнопений) к расширению музыкального восприятия христианской тематики через попытку переведения богослужебного текста в сферу концертной музыки.

Перечисляя вокальные сочинения с тематикой «христианской духовности», можно вспомнить и композиции упомянутого Д. Зарембы для голоса (двух голосов) и фортепиано, написанные им также на свои собственные слова, и цикл «Ave Maria» новосибирского композитора Юрия Ащепкова для женского вокального ансамбля и фортепиано. Этот цикл интересен тем, что в его 12 пьесах, написанных на один текст известной католической молитвы, представлены различные варианты её стилевого прочтения – от прозрачных звучаний, напоминающих Моцарта и Шуберта – до открытой эмоциональности в духе Верди.

Обо всех перечисленных сочинениях сибирских авторов можно сказать, что они, конечно, очень по-разному, воплощают «прямую» и позитивную трактовку христианских смыслов, но есть и другие…

В начале 90-х годов, в Красноярском Органном Зале была исполнена «Месса» для смешанного хора и органа на тексты К. Кастанеды молодого красноярского композитора Авака Авакяна.

В этом опусе, Авакян воплотил своё видение «современной духовности». Во всей современной музыке, и музыке ближайших эпох – классической, романтической – ему, по его собственным словам, видится два полюса, это полюс «повышенной чувственности», и сфера музыки «о Боженьке»…

Всякое приближение к любому из этих «полюсов» для него неприемлемо. Собственные музыкальные пристрастия Авакяна также обнаруживают полярность – это музыка западноевропейского Средневековья, и современная, свободно атональная музыка. Пристрастия эти реализуются как в выборе сочинений для исполнения (Авакян – концертирующий органист), так и в его композициях. В циклической композиции, названной Авакяном «Месса», можно услышать «квазисредневековые» интонации в сочетании с кластерной техникой, а приём маркатного скандирования одного мотива, и репетитивные повторы выделяют наиболее важные мысли полюбившегося им автора.

Название «Месса» и ситуация исполнения (Органный Зал, который в Красноярске является ещё и действующим католическим храмом) подчеркивали декларативно-отрицательное отношение автора к христианской традиции, духовным смыслам которой он предпочел южноамериканскую языческую систему взглядов, отраженную в книгах К. Кастанеды.

Оттенок «отталкивания» от христианских традиций можно почувствовать и в сочинении С. Тосина «Apokryph» для баяна, написанном в 1988 году, когда отмечалось 1000-летие Крещения Руси, и все как раз демонстрировали «притяжение» к темам христианства.

Другим вариантом, не столько отрицания, сколько расширения смыслов, может быть названа «Свастическая соната» для фортепиано Олега Проститова.

Обращаясь к древнеарийской символике и создавая её музыкальное воплощение, композитор стремится к позитивному «прочтению истории», без оценочного отношения и демонстрации предпочтений. Используя интонационные фигуры, воплощающие древнеарийские символы наряду с другими средствами, апеллирующими к традиционным «знакам восприятия», композитор пытается создать целостность «непротиворечивых смыслов» в этом интереснейшем фортепианном опусе.

В заключение краткого обзора хочется сделать несколько выводов.

Интерпретация христианских смыслов в сочинениях современных композиторов сибирского региона разнообразна и многолика – как и сам мир, в котором мы живём, и о котором Христос сказал:

«Мир оставляю вам, мир Мой даю вам…» (Ин. 14: 27).

Сочинения такие обнаруживаются практически во всех жанрах (включая театральные, о которых речь не шла). Любопытен факт, что в большинстве случаев у композиторов, создающих сочинения для богослужения, не обнаруживается «паралитургических» композиций, или сочинений в других жанрах, содержащих христианские мотивы и образы. Например, нет таких опусов у Ф. Веселкова, А. Масленникова, С. Пучинина, А. Яковлева, Д. Васяновича, Ю. Орлова, Н. Зданевича, Д. Ганина, Л. Жбановой, М. Плотниковой. Думается, это может быть связано с характерной мировоззренческой установкой верующего христианина-прихожанина, привыкшего воспринимать христианскую тематику конфессионально.

Исключения из этого правила лишь подтверждают его, и у тех «конфессиональных» авторов, кто обнаружил жанровое разнообразие, такие сочинения единичны.

Практически во всех случаях, сознательное использование христианской тематики, образности, символики и «конфессиональных знаков» становилось «живительной инъекцией», приводящей к жанровому и содержательному обновлению, но главное – это насыщало композиции глубиной смыслов, делая их более интересными в сравнении с сочинениями не имеющими этих очевидных черт.

В условиях нашего постатеистического времени, для которого стал характерен «мировоззренческий плюрализм», именно христианские мотивы, с большей или меньшей степенью осознанности привносимые современными композиторами в свои сочинения, стали определять их жизнеспособность и жизнеспособность жанров, в которых они написаны. В ряде случаев, это становилось «подсказкой» для жанров, находящихся в кризисном состоянии.

Так, например, произошло на рубеже столетий с симфонией, многие яркие и значимые образцы которой были связаны именно с христианскими мотивами (речь, в данном случае, не только о сибирских композиторах. Вспомним, например, симфонию А. Петрова «Время Христа» во многом повторяющую подходы и методы, найденные Аскольдом Муровым. Напомню, что Шестая симфония — «Музыкальные Приношения Святым…» — была написана в 1991 году, а симфония «Время Христа» – в 1995-м).

Отчасти, это имело отношение и к жанру кантаты, в недавнем прошлом изрядно скомпрометированной «ангажированной советской тематикой».

Даже попытка «негативации» христианских смыслов через «иронизирование над жанром», которая имела место в «Мессе» Авака Авакяна – по закону парадокса «приподняла» значение этого сочинения. Сработал контекст «культурного стержня», и название «Месса», которое автор дал этой композиции, изначально настраивало на серьёзное содержание, априори ожидаемое от неё.

Возвращаясь к началу этих рассуждений, хочется сказать – и краткий обзор сочинений сибирских авторов может это подтвердить – что обращение к христианским мотивам, насыщение сочинений христианскими смыслами, стало сегодня потребностью времени.

В какой мере понимает это каждый композитор – вопрос его индивидуального духовного пути, но очень хочется, чтобы каждый творец, живущий в стране традиционной христианской культуры отдавал себе отчёт в том, что и как он создает, чтобы, по словам замечательного красноярского поэта Андрея Деменюка, «ошибаясь без конца», не «пойти за человеком на дороге, вновь не разглядев Его лица»…

Список литературы

1. Кара-Мурза А. Новое варварство как проблема российской цивилизации — Москва, 1995.

2. Мартынов В. Конец времени композиторов — Москва, 2004.

3. Мартынов В. Зона opus post, или рождение новой реальности — Москва, 2005.

4. Православный богослужебный сборник. — М.: Изд-во Православного Свято-Тихоновского Богословского института, 2000.

5. Солженицын А. Исчерпание культуры? / Выступление на круглом столе Российской Академии наук 24 сентября 1997 г. — http//www.patriotica.ru/actual/sold\_cult. html

6. Толстокулаков С. Духовные хоры. / «Несколько слов о композиторе», предисл. к сборн. протоиерея Пивоварова А. и иерея Пивоварова В. — Новокузнецк, 1999.

7. Шафаревич И. Есть ли у России будущее? — Москва, 1991.

Примечание

\* Об этом говорил сам композитор. Однако, в некоторых его инструментальных сочинениях, написанных ранее, например в «Тобольской», «Осенней» и 5-й симфониях, содержатся эпизоды, могущие восприниматься в одних случаях как аллюзии православного богослужебного пения, а в других – как почти «конфессиальные знаки».