

**Е. С. ЗИНЬКЕВИЧ,**

*заведующая кафедрой музыкальной критики и истории музыки Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского, доктор искусствоведения, профессор*

## **ЛИТУРГИЧЕСКОЕ В ЖАНРОВО-ТВОРЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ (Новая жизнь забытой традиции)**

После семидесяти лет насильственного отлучения от религии и церкви наше общество на всем постсоветском пространстве словно берет реванш: восстанавливаются уничтоженные и строятся новые храмы, открываются монастыри, работают иконописные мастерские, исполняется находившаяся под запретом духовная музыка, композиторы обращаются к религиозным темам, церковным жанрам. Институт церкви обретает все больший вес в жизни социума, религиозные праздники отмечаются на государственном уровне. Правда, в некоторых подобных акциях проглядывает сходство с типично политическими кампаниями, что в Украине осложнено поликонфессиональностью (только христианских конфессий — пять) и излишней политизированностью церкви. Однако в наше нелегкое время для большинства людей церковь, религия действительно становятся не просто новообретенной, но единственной опорой, дающей уверенность в неизменности моральных ценностей.

В современной украинской музыке «ситуация сакрализации» проявляется весьма отчетливо и очень разнообразно. С одной стороны, это создание духовных произведений на канонические тексты — как латинские (реквиемы, мессы, духовные кантаты), так и церковнославянские (литургии, хоры-концерты, хоры-молитвы). По своей интенсивности это «духовное движение» в творчестве украинских композиторов сопоставимо лишь с музыкальным официозом советского времени (произведениями, посвященными партии, В. И. Ленину, комсомолу). Так, за последние десять лет только впервые исполненных хоровых «сакральных» опусов насчитывается более 200.

Отмечу, что композиции очень неоднородны. В одних — стилизация церковных жанров, стремление к точному соблюдению канона; стилистика других вписывается в современные нормы музыкального мышления. Оставляю в стороне меру религиозности и искренности авторов этих музыкально-духовных композиций, ибо и здесь может идти речь о политической конъюнктуре.

Видимо, каждый конкретный случай должен рассматриваться отдельно, однако прошедший несколько лет назад Всеукраинский кон-

курс композиторов «Духовные псалмы» наводит на печальные мысли. Все мы помним конкурсы на лучшую комсомольскую песню, лучшее произведение о партии, вожде. Но конкурс псалмов?!.. Обращение к Всевышнему всегда было глубоко интимным делом. Не случайно церковь рекомендовала священные песнопения не только в храме, но и наедине с собой «в тайне, идеже не видеть, никто не слышит, но токмо един бог». Да и песнопения эти считались навеянными самим Всевышним, автор был орудием божественной воли. Вот почему (а не из соображений скромности) духовные произведения средневековых авторов были анонимны. То обстоятельство, что сочинитель духовного текста должен быть глубоко верующим человеком, даже не обсуждается, но по отношению к нашим конкурсантам вызывает большое сомнение. По каким критериям жюри должно судить эти конкурсные произведения? Как в обычных композиторских состязаниях, то есть как светские жанры? Или по принципу соответствия канону? Какому? И знают ли эти каноны авторы? Или по тому, насколько представленные на конкурс псалмы способствуют небесному восхождению, приближению к Богу?

Обратимся к другим тенденциям. Одна из них — «спиритуализация» светских, более того — инструментальных жанров, по своей природе внеположных православному канону. Таковы (даю только названия) «Три заповеди блаженства» для фортепянного трио, «Моление о чаше» для фортепьяно, «Покаянный стих» для скрипки и струнных, «Хвалите господу с небес» для фагота соло, «Ныне отпускающи» для камерного ансамбля и др. Все вышеперечисленное — образцы инструментального истолкования богослужебных текстов в их личном (авторском) восприятии, своеобразный опыт музыкальной (а не вербальной) герменевтической интерпретации. Среди них немало и молитвословий католической традиции, давно ставших «знаковыми» в музыкальной культуре: Ave Maria — это название встречаем у симфонической поэмы, камерных ансамблей разных составов; Kyrie eleison — у фортепянного квартета, De profundis — у фортепянной пьесы и т. д.

В этот процесс вовлечены практически все жанры, в том числе сценические, где наряду с операми вновь входит в обращение такой жанр, как мистерия.

Нельзя не отметить еще одну тенденцию — воздействие культовой традиции на формообразование, драматургию, структурно-композиционный план произведений, в которых не ставится задача стилизации или толкования священных сюжетов и молитвословий. В этих случаях используемые композиторами литургические «знаки» (смысловые, текстовые, жанровые, структурные) способствуют расширению смыслового пространства музыки до всечеловеческих горизонтов. А потому неважно, из каких конфессиональных контекстов заимствованы эти «знаки».

Ситуация сосуществования, перекрещивания, взаимодействия разноконфессиональных признаков весьма типична. Таков, к примеру, Каддиш-реквием Е. Станковича для чтеца, солистов, хора и большого симфонического оркестра, написанный к 50-летию трагедии Бабьего яра (1991). Его стихотворная основа — вольный поэтический пересказ еврейского каддиша (то есть плача), осуществленный поэтом Д. Павлычко. Станкович не использует здесь жанрово-композиционные формы классического реквиема, создавая его «светскую» версию. Однако определенные аналогии все же возникают. Некоторые части сопоставимы с *Dies irae*, с *Lux aeterna*. Присутствует в произведении и связь с еврейской религиозной музыкой — «Колнидре», которую исполняют канторы, наделенные особым даром импровизации. Или другое произведение Станковича — *Dictum* для малого симфонического оркестра (1987), его ассоциативный план связан и с католическим реквиемом, и с православной службой. Эмоционально-образная палитра симфонического повествования проявляется не только в том, что семантические узлы событийной линии вызывают аллюзии с соответствующими частями (*Requiem aeternam*, *Dies irae*, *De profundis*, *Lacrimosa*), главное — это идея восхождения от мрачной траурности к сфере света и радости. От *Requiem aeternam* к *Lux aeterna* и *Osanna*. Подобный эмоционально-психологический вектор (к финальному просветлению) характерен и для православной заупокойной службы. Параллели с ней возникают с первых же тактов *Dictum*'а, который открывается «колокольными» ударами оркестра, создающими эффект проводного звона — важного элемента похоронного обряда. Очередной эпизод переключает внимание с траурной процессии на оплакивание. В его семантике также

ощущается содержательно-жанровый слой православной литургии: антифонное чередование фортепьянного рефрена и «хорового» пения струнных подобно молитвенным прошениям ектеньи (возглашения дьякона — и ответные фразы хора).

Еще одно произведение Е. Станковича, в котором ритуал православного отпевания стал структурообразующим фактором, — «Панихида» (1992), посвященная жертвам голода 1932–1933 годов. Драматургическое развертывание «Панихиды» (15 частей *attacca*) можно уподобить параллельному монтажу в киноленте — с одновременным течением двух «сюжетов»: церковного действия (собственно заупокойной службы) и выхваченных памятью эпизодов страшной трагедии. Голос чтеца, как речь комментатора за кадром, усиливает эту аналогию. То накладываясь («наплывы», «наезды камеры»), то уступая друг другу «экран», оба сюжетных ряда существуют в разных измерениях. И эта разность топов (замкнутое пространство храма и разомкнутое пространство истории), временных параметров (настоящее и прошедшее, «малое время» церковной службы и «большой круг» исторического времени, время-со-стояние и время событийное), эмоционально-психологических тонов (вознесенность над обыденностью и погруженность в ее трагическую реальность) и создает то поле трагедийного напряжения, в атмосфере которого «живет» произведение.

Станкович не ставит перед собой задачи точного воссоздания заупокойного богослужения, нет здесь и музыкальных заимствований. Но смысловая и психологическая тональность обряда и его некоторые композиционные и драматургические особенности сохранены. Используются канонические тексты и типичная для православной церковной практики двуххорность с антифонным сопоставлением хоровых массивов. Соответствует чину (его религиозно-философскому и образно-эмоциональному содержанию) логика молебна: от траурной отрешенности к светлой «Аллилуйе» (с растворенной в ней радостью грядущего воскресения) и гимнической лирике «Вечной памяти» последних номеров. Важно, что в прерывистую цепь хоровых молитвословий, формирующих «ритуальный ряд», Станкович включил ключевые, обязательные для обряда молитвы. Возникают и типичные «драматургические ситуации» церковного ритуала — с его акустико-звуковой и «персонажной» многоплановостью. Непривычно с точки зрения православной культовой традиции решены некоторые номера в эмоционально-образном плане.

«Сценарий» событийного ряда монтируется по принципу резких переключений — временных, жанровых, эмоциональных, что чрезвычайно динамизирует движение фабулы. Конденсатором трагической энергии становится седьмая часть, совмещающая обе сюжетные линии: соло сопрано (народный голос) с хором и оркестром. Мелодия песни укоренена в стилистике украинского фольклора с использованием разных его жанровых срезов — от лирической песни до плачей и голошений. Присутствуют в ней и полускрытые аллюзии к другим национально-стилевыми контекстам, благодаря чему тема не герметизируется в пределах конкретного сюжета «Панихиды», а обретает всечеловеческое и надвременное значение. Поэтому так органично воспринимается ее слияние с молитвой «Господи, помилуй». Они живут в едином интонационном поле, символизируя нераздельность индивидуального и соборного.

Векторная (сюжетная) драматургия сочетается в «Панихиде» с трехчастной симмет-

рией (зеркальная реприза, арочность). Хоровое «Аминь», открывающее произведение, несет двойную смысловую нагрузку. С одной стороны, это знак службы, уже идущей «за кадром». С другой — своего рода «символ истины», авторское подтверждение подлинности последующего повествования («аминь» в переводе — «истинно так»). И завершает «Панихиду» хоровое «Аминь» на рассеивающемся ре-мажорном трезвучии («размываемом» дополнительными тонами), замыкая таким образом «кольцо» и подчеркивая скрытую в симметричных повторах композиционную идею круга — символа вечности.

Приведенные примеры убедительно демонстрируют, что православная служба, насильственно исключенная (на долгие годы) из художественного опыта украинской музыки, ныне вновь осознана как национальная традиция. А это, в свою очередь, не могло не сказаться на творческом потенциале украинской композиторской школы, открывшей для себя новые пути обновления, модернизации.