

А. Г. ТРУХАНОВА

Саратовская государственная консерватория (академия)  
им. Л. В. Собинова

## О СВЯЗИ ВРЕМЁН В ХОРОВОМ КОНЦЕРТЕ А. ШНИТКЕ

УДК 781.6.082.5

Духовная доминанта, возникшая в последние десятилетия XX века в России, знаменует собой мощную волну возрождения религиозного сознания в обществе. Смена приоритетов, которая обозначилась в музыкальной культуре, связана с огромным интересом к духовным темам и образам, к пробуждению глубинной «исторической памяти».

В контексте религиозного миропонимания духовное возрождение возможно только через покаяние. При этом чувство собственной недостойности, пафос самообвинения, обличения и очищения выступает как «дух совершенствования» (И. Ильин). Потребность нынешнего времени – это исповедальное и покаянное слово в искусстве как путь к правде – личной или исторической, осознание своего прошлого и настоящего. Возможно поэтому в конце XX столетия как бы на новом витке спирали вновь и вновь заявляет о себе тема, волновавшая человека со времён Средневековья – тема покаяния. Она становится близкой и духовному творчеству Альфреда Шнитке, создавшему в 1985 году Хоровой концерт на стихи средневекового религиозного писателя и поэта Григора Нарекаци (951-1003). Обращаясь к такого рода поэтическому источнику, Шнитке раскрывает идею покаяния с точки зрения философского обобщения, соединённого с глубоко субъективным истолкованием литературного памятника средневековья. Книга принадлежит к числу тех произведений, богатство содержания которых раскрывается в веках. По словам композитора, «текст Нарекаци – только подготовка к пониманию истинного сверхсмысла...» [цит. по: 1, с. 118].

Как известно, христианство обострило этическую сущность духовного мира человека, открыв для него тайну спасения, которое заключается в истинном покаянии и очищении души, так как именно покаяние возвращает человека из противоестественного состояния греха в естественное состояние чистоты и смирения. Осознание своей греховности – это непрестанный подвиг «постепенно преображающегося человека, в котором дух своеволия и гордыни уступает место смирению перед Богом, дух насилия и злобы – миру, милосердию, любви и кротости» [7, с. 24].

Мотив страстного раскаяния, представленный в «Книге скорбных песнопений» Григора Нарекаци, раскрывает различные полюса страдающей души, где покаяние отдельного человека объективируется до страданий всего человечества, приобретая во многом сверхличный характер. Рассматривая людские стра-

сти и слабости через призму собственных, «порицая их в самом себе» (III 2, 4) и делая это в назидание всем без различий, Нарекаци выступает выразителем общечеловеческой скорби. Его герой – поэт, воплощающий «погрязшее в грехах человечество»: «Я во всех и всея во мне» (LXXII 2, 186).

Средневековый мыслитель в своём понимании человеческой личности поднимается до предельных высот христианского космополитизма. Суд собственной совести, которому подвергает себя поэт, служит предостережением, назиданием и поучением для людей, которых он страстно желает «строками книги скорбной укрепить» (III 3, 47).

Как известно, Нарекаци был пострижен в монахи, а впоследствии стал варданетом-наставником монашеской братии в Нарекском монастыре. Ещё при жизни он прославился не только как поэт и философ, но и как человек праведный и благородный. Нарекаци, обладая особой глубиной восприятия, как никто другой чувствовал своё несовершенство и понимал, что человек, раздираемый страстями, не может даже приблизиться к пониманию Божественного, насколько оно неподвластно пониманию человеческого разума. Поэта терзает сознание своей раздвоенности, он страстно стремится к возрождению в человеке его божественной сущности. Порыв немислимого стремления достичь совершенства, а значит, в определённой мере, перешагнуть свою человеческую самость, и является основным мотивом такого страстного раскаяния. Драма средневекового мыслителя, верующего христианина, которую он должен пережить, заключалась ни в чём ином, как в сознании собственной греховности. Строки Нарекаци и сегодня звучат современно. Духовно – они глубоко верны, по силе воздействия – просты и гениальны. Вся поэма представляет собой исповедь в форме молитв, это монолог, обращённый к Богу: плач о своих грехах, имеющий сверхличный характер, что во многом не меняет исповедального тона.

Уловить особые духовные вибрации, исходящие от слова Нарекаци (недаром «Книгу скорбных песнопений» почитали как священную, приписывая ей целебные свойства), и найти особый музыкальный эквивалент мог только человек, обладающий особой внутренней устремлённостью к высшим сферам бытия. Душевная тонкость, духовная высота, интеллектуальная и творческая мощь позволили Шнитке глубоко проникнуть в поэзию средневекового мыслителя. Композитор при написании данного сочинения как бы

вслушивается в ход мироздания, улавливает его ритмы, пропорции и создаёт свою Вселенную. «Я написал ту музыку, которую вызвал этот текст, а не ту, которую хотел сам», – говорил композитор [цит. по: 10, с. 238].

В творчестве Шнитке духовное начало образует особый мыслительный пласт: категории нравственности, совершенства, истины, проблемы духовного поиска и самоопределения занимают одно из ведущих положений. В своих интервью композитор не раз высказывался о существовании иного высшего закона мироздания, которое есть нечто большее, «чем вся человеческая жизнь и её содержание» [цит. по: 11, с. 91]. «Нужно исходить из того, что мир упорядочен, что духовный мир структурирован и формализован от природы, что в нём есть свои формулы и законы... есть какой-то высший порядок» [3, с. 138]. «Единственное, что даёт нам правоту, – это нерациональное сознание, некая сущность, которая направляет нас, говоря, хорошо или плохо мы поступаем» [там же, с. 141]. Вся жизнь композитора, по его мнению, «есть непрерывное взаимодействие рационального, божественно предопределённого – и непрерывного потока иррационального, как бы еще не “проросшего”, совершенно нового» [3, с. 139].

Шнитке предстаёт перед современниками не только как крупнейший композитор, он и выдающийся мыслитель, который позволял себе развивать, достраивать вероучение своими собственными идеями, не подчиняясь догмам. Как отмечает В. Холопова, композитор «разработал собственную философскую теорию о связи исторических концепций музыки с проблемой веры в Бога. Действительно, он увидел, что в проникнутые религиозным духом эпохи композиторы пишут произведения, исполненные нерушимого света, а утрате веры соответствует уход из музыки этой незамутнённой чистоты» [9, с. 166].

Текст средневекового монаха как образец авторской поэзии, приближенный к жанру внутреннего монолога, несомненно, предопределяет высокую степень субъективного прочтения. Для Шнитке обращение к духовному тексту выражает индивидуальный порыв к Богу, личностное отношение к вере. Именно поэтому строгая аскетичность соседствует в Концерте с взволнованной экспрессией выражения, выступающей не как конфликтное противостояние, а как одна из сторон человеческого «я», жаждущего в своём порыве спасения.

Сознательно либо интуитивно Шнитке в своём сочинении улавливает смыслообразующую суть церковной музыки, определённые качества которой проявляются в Хоровом концерте. Прежде всего, это соединение различных молитвенных состояний в контексте одного произведения: скорбь и хваление, углубляющие друг друга замкнуты в своём единстве. При этом скорбь не перерастает в экспрессию человеческого страдания (это возвышенная скорбь), а хваление нигде не переходит в ликование (это благоговейное хваление). Особое качество истинно ду-

ховной музыки как раз и заключается в соединении порой несоединимого (например, печали и радости). В этом, по мнению В. Медушевского, «есть непостижимое преобразование, чудо Божие, тайна» [6, с. 4].

Шнитке создаёт новый тип хорового концерта – неконфликтный, однородный, пронизанный единым чувством покаяния и духовного очищения. Как отмечает С. Бевз, привычное «состязательное начало здесь сведено к минимуму, конституирующую функцию берёт на себя другое свойство концертности – контраст образно-эмоциональных состояний» [2, с. 12].

Сосредоточенность, концентрация на одной мысли, длящееся единое действие, состояние дают возможность говорить о создании религиозно-медитативной музыки (этот вопрос рассматривается в исследовании В. Холоповой и Е. Чигарёвой [10]).

Особенности медитативной поэтики Хорового концерта определяются такими музыкальными характеристиками, как медленный темп, замедленное и ровное течение времени, многообразие повторов – точных и вариантных – на основе одного звукового комплекса, смысловым содержанием которого является «углубление покаянного делания». Непрерывное движение, которое не приводит к качественным изменениям, отсутствие явных контрастов, так называемый принцип «динамической статики» (Е. Орлова) является в этом произведении драматургической основой развёртывания музыкальной формы. Такой подход создаёт аналогию с церковной музыкой, в которой не может быть «развития», так как с богословской точки зрения оно «как бы равносильно выпадению из благодати» [6, с. 10].

В церковной музыке не может быть и контрастности (от ит. – *contra-stare* – против-стоять), потому что в церкви нет ничего, кроме единства. Особенности текста Нарекаци (смысловые и структурные), типичные для средневековой поэтики, связаны с нагнетанием синонимических эпитетов и сравнений, выстраиваемых как «бинарные оппозиции». В музыкальном прочтении это передано в сопоставлениях (динамических, регистровых, тональных, фактурных), которые не вносят конфликта и не создают борьбы полярностей, а наоборот, взаимодополняют друг друга, создавая образное и звуковое единство.

В содержательном и композиционном решении Концерта также проявляются истоки христианского миропонимания: мольба ко Господу, глубокое покаяние, исповедь естественным образом приводят к духовному очищению, возвышению человеческого духа. Высокое хваление открывает Концерт (I часть), за слезами покаянной исповеди – страстная молитва (III часть), предваряемая скорбью от осознания своей греховности (II часть), далее – небесное утешение, покой, упование на Бога (IV часть).

Своеобразна музыкальная стилистика Концерта.

Для Шнитке обращение к творчеству наших предков – это прежде всего иное ощущение временного пространства, а именно «ощущение сосуществования всех

времен и возможности их появления независимо друг от друга абсолютно всегда» [3, с. 45]. Музыка Шнитке, как отмечает А. Ивашкин в предисловии к изданию, «становится воплощением единого тока времени не расчленённого на “вчера” и “сегодня”, она функционирует как живой организм, одинаково чуткий к сегодняшним настроениям и к знакам прошлого» [3, с. 8].

В мышлении композитора важную роль всегда играл синтез эпох, стилей, языковых манер, что не могло не отразиться на партитуре Концерта. Несмотря на то, что в произведении нет прямого цитирования, возникающие аллюзии хорошо знакомых стилей дают возможность на музыкальном уровне выявить определённые стилистические модели. Это ассоциации с техникой средневекового органума, барокко, музыкой Шютца, и, несомненно, отзвуками знаменного пения, с преломлением традиционной русской манеры «сплошного пения».

Г. Григорьева усматривает в Концерте ориентацию Шнитке на мелодику армянских песнопений как едва ли не главный стилистический источник. «Создаётся впечатление, что А. Шнитке – с поправкой на современный “хроматический контекст”, на собственные композиционно-драматургические приемы – работал в этой части [имеется в виду III часть Концерта. – А. Т.] “по модели” армянской монодии... Ответ этой структуры есть во всех частях концерта, динамичных и внутренне контрастных» [4, с. 146].

Несомненно, что данное сочинение отличается глубинная почвенность, определяемая опорой на древнейшие пласты музыкального мышления. Тем не менее, несмотря на связь со стилистикой древних традиций, это все-таки современное прочтение средневековой поэзии. Музыкальный язык Концерта очень сложен и в полной мере соответствует стилю письма, в котором работал Шнитке: это, например, многоголосные хоральные замыкания частей с обилием микротональных отклонений и полимодальных построений, многоголосие в духе необарокко с полиаккордикой и полифонией пластов, атональные вкрапления и т. д.

Показательно то, что диссонантные звуковые комплексы в Концерте не воспринимаются как нечто чужеродное или конфликтное. Это своего рода момент поиска истины, становление, блуждание, смысловой итог которого – появление просветлённых хоралов, замыкающих определённые музыкальные построения. Кроме того, диссонантные созвучия способствуют усилению экспрессии плачевых интонаций хора, «где каждый стих наполнен скорбью чёрною до края» (III 2, 2).

Музыкальный язык Концерта, который на первый взгляд совершенно противоположен духу церковного пения, по силе эмоционального воздействия, по внутреннему наполнению настраивает слушателя на духовные вибрации космического порядка. «Не я пишу музыку, я лишь улавливаю то, что мне слышится... мною пишут», – не раз признавался композитор. Присутствие черт современной техники письма свя-

зано прежде всего со звуковысотной системой, которая в данном сочинении воспринимается как многокомпонентная структура.

Ясности восприятия высокого слога поэзии Нарекаци, безусловно, помогают и музыкальные интонации, которые приобретают в данном сочинении порой символическое значение. Сумрачное начало Концерта характеризуется символом страдания – мотив креста, восходящее движение (*anabasis*) – устремление к миру горнему; нисходящие интонации (*catabasis*) – падение в греховную жизнь. Подобного рода музыкальные лексемы придают сочинению интонационную рельефность, смысловую концентрированность тематизма.

Особое место в интонационной сфере занимают возвышенные и прекрасные образы, в том числе образы молитвы и молитвенности. Это прежде всего хоральные замыкания частей: появление классических трезвучий в каждой части возводят духовное просветление и утешение.

Длительные мелизматические вокализмы в I и III частях также можно считать одним из жанровых начал молитвенного пения, где «сердце сливается с вечностью». Создать особую духовную атмосферу покаянной исповеди помогает претворение композитором жанровых признаков плача: нисходящие секунды, мягкие опевания. Сам принцип опевания (раскачивания) опорного тона, характерный для средневековой монодии, который становится ключевой интонацией рассматриваемого Концерта, звучит как выражение «предельной сосредоточенности и концентрированности души» (В. Медушевский).

Особого внимания заслуживает вопрос о создании уникального звукового пространства в Хоровом концерте, точнее пространственно-временных ассоциаций. Организация тембровофактурных, полифонических и гармонических решений, – всё способствует созданию возвышенного вневременного образа. При некоторой «застылости» средств (лад, гармония, мелодия) музыка Концерта обладает особой мистической силой воздействия. Музыкальное время в Концерте тяготеет к бесконечности, а музыкальное пространство – к безграничности.

Музыкальная мысль в своём медленном течении – в опоре на повторы текста – проходит разные стадии становления. Композитор активизирует мелодическое движение (полифонические разделы) во всех голосах, меняя фактурную плотность при сдержанном чередовании аккордов, что создаёт ощущение иных скоростей протекания музыкальных событий.

Священный текст Нарекаци, в котором нет ничего случайного и маловажного, должен быть донесён, он должен быть услышан. Возможно именно поэтому Шнитке, которого считают не без основания выдающимся полифонистом XX века, в Хоровом концерте ограничивает полифонические приёмы до минимума. Для фактуры данного сочинения при основополагающем аккордовом складе письма представленные полифони-

ческие проведения (как правило, в виде канонической имитации) выполняют различную смысловую функцию, в результате чего и возникает их содержательная неоднозначность. Так, во II части Концерта канонические проведения построены по правилам живой речи с отчётливо ощущаемой диалогической функцией. Тема, едва появившись, обрастает «двойником», умножается. Каноны в III части развивают интонационный материал в основном в сторону обострения экспрессии, выступая как один из этапов преобразования музыкального материала. Канон, вовлечённый в процесс развития, создаёт живое дыхание музыкальной речи.

Яркое слуховое впечатление, несомненно, создают фрагменты хоральной хоровой фактуры, моноритмичность которых напоминает молитвенное пение. Использование хорала в трактовке всего концерта приобретает особое символическое значение как выражение некоего «сверхличного» начала, примеряющего и разрешающего все внутренние, душевные коллизии личности. Хоральные аккорды, словно «остановленные мгновения», создают особую реальность, в которой время как будто замирает. Сам жанр хорала в творчестве Шнитке выражает идею возвышенного, вневременного начала.

Особенно показателен в этом отношении финал сочинения: затихающий колокольный звон, который воспаряет над произведением, открывая неожиданный выход вовне, и символизирует не что иное, как обретение благодати и примирение с Богом, – именно таков итог всего сочинения.

Как и стихи, музыка Шнитке вызывает чувство нравственного потрясения, духовного просветления, сопричастности к высшим сферам бытия. Слово и музыка в Концерте – это не просто диалог прошлого и современного, это прежде всего, – приобщение к единому источнику познания.

По словам И. Ильина, «христианин не столько созерцает Совершенство, но и вменяет в обязанность совершенствование: отсюда у него живой опыт греха и чувство собственной недостойности; он судит себя, обличает, кается и очищается... Вот отсюда в христианстве этот дух ответственности, самообвинения, покаяния... И вот почему христианская культура осуществляется только из этого духа и настроения» [5, с. 305].

Глубокое смирение, осознание недостойности своего и в то же время огромное желание получить от Бога всеисцеляющее врачевание, загладить духовные раны, всё то, что составляет основу христианского мироощущения, находит яркое преломление в Хоровом концерте Шнитке на стихи Григора Нарекаци.

Композитора XX столетия и средневекового монаха-поэта объединяет то, что скрыто человеческому разуму, а именно внутренний разговор человека-творящего с Богом, встреча индивидуального сознания с космическим. Особая духовная концентрация, сосредоточенность на главном, приобщение к истинным ценностям – то, что составляет основу мирозерцания Шнитке и роднит его с мыслителем Средневековья.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аверьянова О. Русская музыка второй половины XX века: книга для чтения. – М.: РОСМЭН-ПРЕСС, 2004.
2. Бевз С. Хор в творчестве А. Шнитке: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2001.
3. Беседы с Альфредом Шнитке: биография отдельного лица / сост., лит. запись и предисл. А. В. Ивашкина. – М.: Классика – XXI, 2005.
4. Григорьева Г. Армянская интонация в Концерте для хора А. Шнитке // А. Шнитке посвящается. Из собрания «Шнитке-центра». – М., 2001. – Вып. 2.
5. Ильин И. Основы христианской культуры // Собр. соч. Т. 1. – М., 1993.
6. Медушевский В. Духовно-нравственный анализ музыки: пособие для студентов (и педагогов) педвузов. – М., 2001. – Рукопись хранится в личном архиве автора.
7. Медушевский В. О церковной и светской музыке // Музыкальное искусство и религия: матер. конф. / РАМ им. Гнесиных. – М., 1994.
8. Франтова Т. Контрапункт в системе авторского стиля А. Шнитке // Стилиевые искания в музыке 70-80-х годов XX века: сб. ст. – Ростов н/Д, 1994.
9. Холопова В. Композитор Альфред Шнитке. – М.: Аркаим, 2003.
10. Холопова В., Чигарёва Е. Альфред Шнитке: очерк жизни и творчества. – М.: Сов. композитор, 1990.
11. Цыпин Г. Беседы с композитором А. Шнитке // Альфреду Шнитке посвящается. К 65-летию со дня рождения. Из собрания «Шнитке-центра». – М., 1999. – Вып. 1.

### Труханова Александра Геннадиевна

кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры дирижирования  
академическим хором Саратовской государственной  
консерватории им. Л. В. Собинова

