

Е. А. ФЕДУЛОВА
 Уральская государственная консерватория
 им. М. П. Мусоргского

ЖАНР ПРОПОВЕДИ И ЕГО ПРЕТВОРЕНИЕ В ДУХОВНОЙ МУЗЫКЕ Г. СВИРИДОВА

УДК 781.6.083

Искусство проповеди появилось с незапамятных времён. Во все времена проповедь сохраняла значимость и действенность для культуры, оставаясь нравственно-этическим призывом, побуждая людей к осознанию светлого, высокого и вечного идеала.

При обозначении понятия «проповедь» наблюдается тенденция одностороннего рассмотрения проповеди только как жанра ораторского искусства. Так, проповедь определяется как «дидактическое произведение ораторского типа ... (обычно с религиозной окраской)» [4, с. 98-99], либо как «христианское церковное наставление» [5, с. 243], или как «обращение проповедника с текстом, опосредованным языком к слушателям с целью оказания на них определённого воздействия» [6, с. 311]. Тем самым, акцент делается исключительно на словесной форме проповеди, а природа проповеднического искусства определяется как риторическая. Между тем, проповедь значительно отличается от ораторской речи. Искусство проповеди состоит в создании особой духовной атмосферы, обращённости к Слову Божию, благоговейности преподнесения темы и обязательном нравственном выводе, ранее составлявшем особый раздел – нравственное приложение.

К моменту возникновения сугубо церковной проповеди (IV век) данное понятие включало следующие значения: провозглашать публично; объяснять; исповедовать; хвалить; прославлять; преподносить.

Таким образом, можно выявить три общих признака, исходящих из разнообразных определений проповеди: во-первых, по типу бытования она представляет собой особую разновидность ораторского высказывания; во-вторых, по содержанию – христианское наставление; в-третьих, по способу изложения материала – это разъяснение вероучительных положений.

В научной литературе сложилась достаточно полная классификация видов проповеди, соответствующих основным её задачам: экзегетическая; катехизическая; догматическая; нравоучительная; апологетическая; миссионерская. Соответственно, проповедь ставит различные задачи: во-первых, она призвана убеждать и наставлять, просвещать разум и охранять от заблуждений; во-вторых, она должна воздействовать на сердца, исцелять души слушателей, преобразовывать их, возвышать к любви и надежде, возводить

от отчаяния и безверия к свету и радости. В-третьих, проповедь способствует усвоению вечных истин, она доводит до сердца людей «божественные глаголы».

Столь же различно значение местоположения проповеди. В православном богослужении проповедь представляет собой комментарий к Евангельским чтениям, что определяет её положение в конце службы и второстепенное значение по отношению ко всему церковному обряду. В католической службе проповедь является её кульминацией и, как правило, находится в точке «золотого сечения» – наиболее значимом месте всего богослужения. В протестантизме проповедь наиболее важна; она произносится за всю службу несколько раз, стягивая к себе остальные элементы богослужения, которые рассматриваются как комментарий к речи пастора.

Святитель Василий Великий полагал, что произнесение проповеди должно отличаться как от обыденной речи, так и от речи ораторской, чтобы «слово ни не слышно было по причине тихости, ни тягостно слуху ради сильного напряжения голоса» [цит. по: 7, с. 210]. Речь проповедника должна звучать как бы «на тон выше», но избегать искусственной приподнятости и пафоса, которые свойственны ораторским выступлениям. Язык проповеди всегда должен быть возвышенным, чистым и церковным. Такие риторические приёмы, как эпитеты, тропы (метафоры, аллегории, гиперболы), фигуры (например, олицетворение, восклицание, обращение, риторический вопрос) подчёркивают благородство стиля и придают изложению изысканную художественность.

При чтении проповеди интонация речи проповедника строится в зависимости от имеющихся в тексте знаков препинания. Особые места в проповеди – обличения, предостережения – требуют разнообразия тона. И при этом интонация речи должна сочетать простоту и доверительность, значительность и благородство. Темп речи должен быть медленнее, чем разговорная речь, но без медлительности и затягивания, придающих преувеличенную значительность.

Музыкальная проповедь возникла едва ли не вместе с вербальной, обе формы высказывания имели между собой значительное родство. Напомним мысль О. Захаровой: «Многообразное родство музыки и красноречия часто не только ставило их рядом, в одни

условия функционирования (например, в церковной службе), но и порой как бы меняло местами – позволяло использовать музыку, как, скажем, проповедническое действие» [1, с. 8]. Более того, на рубеже XIX–XX веков русскими богословами (например, М. Фивейским) высказывалась точка зрения, что сам род языков (то есть, дарованное апостолам искусство проповеди) являлся гимнологической речью, явлением, промежуточным между пением и говорением.

Некоторые особенности жанра музыкальной проповеди

Лишь спустя много веков музыкальная проповедь полностью была отделена от церковного прототипа, обретая имманентные средства воздействия, законы интонирования и развития речи. Поэтому она заимствовала множество конкретных речевых приёмов (особенно ярко запечатлённых в риторике), а само музыкальное опосредование и разнообразные трансформации не только происходили позднее, но и запечатлены с большей степенью конкретности. В отличие от исповеди, в проповеди сформировано не только «жанровое содержание», но и «жанровый стиль» (термины А. Сохора).

Совпадает и основная задача двух видов искусства. Проповедь и музыка воспринимаются как возможность не просто возвещать дидактически безупречные поучения, но и призывать к изменению жизни. Этот призыв в рассматриваемых видах искусства определяет равную силу суггестивного воздействия, позволяющую подчас повлиять на сам строй личности воспринимающего. Безусловным условием такого типа речи является доверительность, искренность и даже некоторая интимность при всей публичности исполнения. В проповеди это сказывается на особом тоне, модуле речи (включая взгляд, жест), а также выборе простых и понятных выражений, сравнений. В музыке «направленность на восприятие» (Б. Асафьев) реализуется, прежде всего, через интонационный спектр и жанровые ассоциации.

Совпадают и многие более частные моменты. Например, язык проповеди обычно насыщен библеизмами (выражениями и цитатами из Священного писания). В музыкальном языке сходную роль выполняют священные напевы. При этом возникает некий «метатекст», создающий ощущение и исторической перспективы, и непреложной истинности, и нравственной опоры. Появляясь как «глас свыше», библейские выражения в речи проповедника или интонация священных напевов в музыкальном произведении создают эффект присутствия Божества, дыхания вечности.

Для наглядного примера можно проследить и сходство некоторых моментов, скажем, способов выделения важных слов в древнерусской монодии (сформулированы Е. Бурилиной) и в проповеди. Первый способ выделения – распевание, юбилирование важного в смысловом отношении слова. В речи проповедника распеванию соответствует продление и замедление

основного, значимого слова. Второй способ – повтор напевом отдельных слов и строк – как нельзя более точно отвечает многократному возвращению проповеднического высказывания к основной теме, мысли, даже слову («Покайтесь!», «Простите!»). Смена высокой области напева может быть узнана в модуляции тона проповедника: от спокойно-величественного к шутивно-весёлому, от торжественно-праздничного к пафосному и отрешённому. Последний способ – соотношение протяжённых и более коротких распевов, слов, распевных и речитативных строк в проповеди – проявляется в различии типов интонирования, а также в агогическом выделении слов и фраз.

Естественно, проповедь в чистом виде в музыкальном искусстве не встречается, так как музыка развивается по собственным, имманентным законам. Однако обращение к библейским текстам, введение характерных образов, способов преподнесения (общее духовное состояние, техника речи) позволяют говорить о наличии образцов музыкально-проповеднического типа.

Проповеднические традиции в духовных сочинениях Г. Свиридова

Цель проповеднического слова – «призыв к спасению, к жизни и нетлению» – проходит «красной нитью» и через творчество Свиридова. Первостепенное значение приобретает не дидактически-назидательный элемент, а именно сила проникновенного и убеждённого высказывания. И если в проповеди через интонацию, жест, взгляд сообщается душевный настрой и внутреннее состояние проповедника, в музыке – сама музыкальная интонация является основной формой воздействия. Георгий Васильевич Свиридов не считал себя проповедником, однако тексты, сюжеты, образы и способы их воплощения свидетельствуют о претворении проповеднических тенденций в его духовных хорах.

Исследователи творчества Г. Свиридова так характеризовали композитора: ему свойственна «бескомпромиссность творческая и человеческая, добротолбюбие и сугубый интерес к тому, что является общим для всех людей» [2, с. 35]. Георгий Васильевич – «человек удивляющей цельности, многогранности, глубины» [там же, с. 3], с молодости «он созвучен общности, он собран и потому чужд какого бы то ни было пустозвонства» [там же, с. 39]. В целом возникает образ глубоко нравственного, кристально честного проповедника, стремящегося говорить со своим слушателем понятным высокохудожественным языком, лишённым какой-либо абстрактности и мертвенности. Говорить – о важном, сокровенном, нетленном, – о Боге, о совести.

Таким образом, интерес Свиридова к православной музыкальной традиции был закономерным и вызывался не внешними факторами, а особенностями мироощущения¹. Удивительная чистота, цельность, верность найденному пути определили его миссию как хранителя национальных, культурных и этических традиций, своего рода маяка, несущего свет сквозь

грозные бури века. И впоследствии в сознании композитора национальное и религиозное начала будут прочно связаны. «В условиях адской жизни, где всё противостояло национальному сознанию ... в ней вырелась национальная идея как сокровенная, как религиозная идея» [З. с. 2].

«Религиозная идея», несомненно, становится ключевой, центральной в творчестве Г. В. Свиридова. В интонационном языке многих хоров явственно ощущается родство со знаменным распевом, высочайшими образцами русского духовного искусства, столь далёкими от бытовой лексики.

В общей сложности 348 текстов из Молитвослова так или иначе привлекли внимание композитора и 250 были подвергнуты литературной обработке (короткие толкования стиха, его смысла, сокращения, перестановка и замена слов) или музыкальной редакции (обозначения состава исполнителей, ритмический рисунок), и порой реализованы в виде эскизов, набросков или законченных сочинений. В одной из записных тетрадей Свиридова есть следующие слова: «Церковные заповеди ... это не математические формулы и законы, ибо они согреты всей полнотой возвышеннейших чувств и помыслом Духа Божия ... они требуют соответственно проникновенной музыкальной фразы» [там же, с. 28].

Главным эстетическим кредо Свиридова было создание произведения на основе органичного синтеза слова с музыкой, поиск единственно верной интонации, стремление воплотить не общий смысл текста, а смысл конкретных слов. По словам самого композитора, в этом «кладезе – человеческой речи – таятся все сокровища музыки, и уже написанной, и будущей» [там же, с. 132]. Поражает спектр воплощаемых речевых форм: декламационный возглас («Святый Боже», первый цикл № 2, «Слава Пресвятой Троице», третий цикл № 1), церковная псаломдия («Рождественская песнь», первый цикл № 4, «Помилуй нас, Господи», третий цикл № 6) и ораторская речь («Господи, спаси благочестивые», первый цикл № 1). Интонация речи лишена пафоса, но всегда ощущается как единственно возможная, по-родовому естественная и живая. Многие исследователи отмечали удивительные свойства свиридовского мелоса: лаконичность и правдивость его интонаций, национальную характерность и символическую многозначность и, одновременно, простоту и истовость в выражении эмоции.

В духовных хорах Г. Свиридова проповедь представляет собой ярчайшее сольное декламационное высказывание, возникающее из сочетания речевого и мелодического начал. Донесение эмоции «от первого лица» предполагает не столько округлый, протяжённый тип высказывания, сколько рваную, прозаическую речь. В декламационной музыкальной речи по сравнению с кантиленным типом значительно расширяется возможность самораскрытия автора, увеличивается характерность. Значительность агоники, намеренное выделение, казалось бы, второстепенных

«слов», невозможность предугадать дальнейшее развитие мысли, подчёркнуто ненормативное строение высказывания, – все эти свойства декламационной мелодики создают мощное впечатление импровизационного потока, где значительность роли автора не нуждается в доказательствах.

Одной из наиболее «зримых», наглядных особенностей декламации является резкий зубчатый рельеф мелодии. Нет той плавной закруглённости, которая свойственна кантиленной мелодии, несмотря даже на самые рискованные скачки. Рельеф декламационной мелодической линии, по сравнению с нормативным, подчёркнуто «неправильный». Даже внешне рисунок весьма привлекает внимание: острые зубцы скачков, многократное возвращение к одной и той же точке или «топтанье» на ней; отсутствие всякой симметрии и пропорциональности, как в соотношении вершин, так и в их достижении, сочетание «пологих» и «крутых» интонационных подъёмов и спадов. Но, разумеется, интересен не рисунок сам по себе, а причины, породившие данное следствие.

Одним из наиболее существенных признаков мелодики декламационного типа является смена функциональных значений акцентов. Глубокая цезура может последовать после первого же мотива, ярко отчленяя интонационное ядро и акцентируя на нём внимание. В таких случаях семантика интонации выступает особенно ярко и выпукло, и мотивы-призывы, мотивы-возгласы, мотивы-вздохи, мотивы-ламентации несут здесь особую смысловую нагрузку. Снимается «фразовый акцент» и интонация приобретает значимость музыкальной фразы или даже целого предложения (явление, аналогичное «фразовости слова» в ораторской речи).

Так, в хоре «Господи, спаси благочестивые...» в конце каждого мотива выделяется ключевая интонация (нисходящее поступенное движение в пределах терции), несущая определённую смысловую нагрузку и явно апеллирующая к риторической фигуре *catabasis*. Но, кроме данного типа движения, сольный запев содержит и широкий скачок (на м. 7), и движение по звукам трезвучия. Опора на интонационный словарь русского романса и песни в сочетании с речевыми интонациями придаёт музыке черты личностного, граничащего с исповедальностью и интимностью обращения.

Произносимая речь, в данном случае проповедь, призвана доводить до сердца людей «божественные глаголы», разъяснять, помогать усваивать вечные истины. Вероятно, эту же цель преследовал и Свиридов, осовременивая некоторые церковные слова и повышая значимость ритмических средств, темброво-регистраемых красок. Так, в хоре «Тайная вечеря» звучание на *f*, со штрихом *marcato*, с подчёркиванием звука «соль» на сильной доле передаёт страстную устремлённость, ярчайший внутренний импульс.

Таким образом, декламационная проповедь в свиридовском воплощении весьма соответствует одной из задач проповеди церковной – воздействие на сердце,

исцеление душ слушателей, возвышение к любви и надежде, возведение от отчаяния и безверия к свету и радости.

Как бы резко ни высказывался композитор о своём времени, он никогда не терял веры в подлинно гениальное, подлинно великое искусство, далёкое от вымышленности и искусственности, озарённое светом истины и наполненное вселенской Гармонией, чувством соборности и всеобщего братства между людьми, вдохновенной простотой, данной свыше как откровение.

В связи с этим, одним из ярких качеств музыки Свиридова является прогнозирование слушательского восприятия, чуткое внимание автора к реакции аудитории. Подобно тому, как проповедник может в процессе своего высказывания изменить свою речь, – что-то добавить, или, наоборот, убрать, в музыке создаётся иллюзия сиюминутности высказывания. Кажется, что этот процесс происходит на наших глазах, и им руководит кто-то, находящийся «за кадром».

Обращает на себя внимание общий тон речи – удивительно естественной и простой, и вместе с тем, эмоционально приподнятой и яркой. Использовано множество оборотов и приёмов, которые можно было бы с точки зрения гомилетики назвать тропами и фигурами: восклицания (например, восходящие квинтовые ходы) и риторические вопросы (такое впечатление рождает замирающие окончания музыкальных тирад), обращения (так можно расценить провозглашение отдельных звуков и кратких мелодических ходов), призывы и пов-

торения. Роль последних особенно велика, так как они не только способствуют подчёркиванию смысловых интонационных центров, но и скрепляют форму высказывания в целом по типу анафоры². Обращает на себя внимание и искусная вариантная работа, которую можно уподобить развитию заданной в проповеди темы.

Порой речь композитора кажется гиперболически преувеличенной, а некоторые мотивы звучат как символы, отсылая к глубинным слоям музыкальной культуры. Удивительно близка проповеднической и убедительности произносимой речи, непосредственность высказывания, близкая импровизационности, мастерское владение цезурами, обостряющими внимание к высказываемым мыслям и, самое главное, истовое желание донести до слушателей самые драгоценные мысли, передать от сердца к сердцу самые сокровенные ощущения. Проповедническое слово Свиридова заставляет вспомнить слова апостола Павла: «И слово, и проповедь моя не в убедительных словах человеческой мудрости, но в явлении духа и силы» [1 Кор. 2; 4].

Как видим, жанр проповеди весьма многогранен, и в творчестве Свиридова он воплощён во всем богатстве возможностей: воссоздаётся ситуация проповеди, используются ведущие приёмы претворения проповеднического начала в музыку – моделирование жанра, моделирование речевых форм, цитирование Священного писания и создание возвышенного, величественного, эмоционально-просветлённого, благодатного духа проповеди.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Естественность обращения композитора к религиозной тематике основана на ранних детских впечатлениях. Г. Свиридов, проведший юные годы в русской провинции, ощущал глубокое потрясение от церковного обряда, храмового пения, колокольного звона, всего облика храма. Детские посещения

церкви с бабушкой оставили в душе мощнейший след, который ярко проявился в творчестве спустя многие годы.

² Под анафорой в гомилетике подразумевается начало фраз с одного слова или выражения, что придаёт речи особую связность и красоту формы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Захарова О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приёмы. – М.: Музыка, 1983. – (Вопросы истории, теории, методики).
2. Книга о Свиридове: сб. ст. / А. Золотов. – М.: Сов. композитор, 1983.
3. Музыкальный мир Георгия Свиридова: сб. ст. / сост. А. Белоненко. – М.: Сов. композитор, 1990.

4. Проповедь // БСЭ. Т. 21. – М., 1975.
5. Проповедь // Христианство: энциклопедия / под ред. С. Аверинцева. – М., 1992.
6. Проповедь // Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. – М., 1971.
7. Феодосий – епископ Полоцкий и Глубокский. Гомилетика. Теория церковной проповеди. – Сергиев Посад, 1999.

Федулова Елена Анатольевна

соискатель кафедры теории музыки
Уральской государственной консерватории
им. М. П. Мусоргского

