исторической эпохи, но и с семантическим миром человека, для которого данное произведение искусства является значимым и ценным, несет в себе проблеск свободы и подлинный образ человеческого бытия как такового.

Список литературы

1. *Ухтомский А.* Доминанта. — СПб.: Питер, 2002.
2. *Бахтин М.* Формы времени и хронотопа в романе // М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — М.: Художественная литература, 1975.
3. *Налимов В.* Спонтанность сознания: Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектоника личности. — М., 1989.
4. *Платон*. Диалоги. Книга первая / Платон. — М.: Эксмо, 2008.
5. *Аристотель*. Поэтика // Аристотель. Политика / Аристотель; пер. С.А. Жебелева, М.Л. Гаспарова. — М.: ООО «Издательство АСТ», 2002.
6. *Платон*. Диалоги. Книга вторая / Платон. — М.: Эксмо, 2008.
7. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод: Основы филос. герменевтики: пер. с нем. / общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова.— М.: Прогресс, 1988.
8. *Кроче Б.* Антология сочинений по философии. — СПб., Пневма, 1999.
9. *Лосев А.* Самое само: Сочинения. — М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс, 1999.
10. *Хайдеггер М.* Пролегомены к истории понятия времени. — Томск: Водолей, 1998.
11. *Хайдеггер М.* Бытие и время. — М.: Ad Marginem, 1997.
12. *Декарт Р.* Сочинения в 2 т.: пер. с лат. и франц. Т. I / сост., ред., вступ. ст. В.В. Соколова.— М.: Мысль, 1989.
13. *Хайдеггер М.* Положение об основании. Статьи и фрагменты: пер. с нем., глоссарий, послесловие О.А. Коваль, предисловие Е.Ю. Сиверцева. — СПб.: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000.
14. *Ницше Ф.* По ту сторону добра и зла: Сочинения. — М.: Эксмо; Харьков: Фолио, 2006.
15. *Сартр Ж.П.* Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / пер. с фр., предисл., примеч. В.И. Колядко. — М.: Республика, 2000.
16. *Лосев А.Ф., Тахо-Годи А.А.* Платон. Аристотель. — М.: Молодая гвардия, 1993.
17. *Ясперс К.* Философия. Книга третья. Метафизика / К. Ясперс; пер. А.К. Судакова. — М.: Канон* РООИ «Реабилитация», 2012.

[...явление]...

УДК 782/785
ББК 85.31

А.М. ИВАНОВ

ХОР КАК СРЕДСТВО ВОПЛОЩЕНИЯ САКРАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ И СИМВОЛ ПРАВОСЛАВНОЙ ВЕРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ РОДИОНА ЩЕДРИНА

Начиная с середины 1980-х годов, в творчестве российских композиторов возрастает интерес к духовной музыке. В этом контексте автор статьи рассматривает сочинения Родиона Щедрина, выделяя три партитуры, в которых на первый план выходит сакральная тема: Хоровую музыку по Н.С. Лескову для смешанного хора и свирели (флейты) «Запечатленный ангел» (более позднее авторское определение жанра — «русская литургия»), оперы «Очарованный странник» и «Боярыня Морозова». Композитор разрабатывал семантику избранного им круга хоровых средств на всем протяжении творческого пути, о чем свидетельствуют смысловые и музыкально-художественные параллели, проведенные автором данной статьи между тремя его крупнейшими произведениями с участием хора.
Ключевые слова: Родион Щедрин, хоровая музыка, сакральная тема, опера «Очарованный странник», хоровая опера «Боярыня Морозова», «Хоровая музыка “Запечатленный ангел”».

Хор для меня действительно родной дом.
Р. Щедрин [1, с. 12]

Выдающийся русский композитор Родион Щедрин — один из самых известных и востребованных художников в современном музыкальном искусстве. Он универсален в своих пристрастиях: в равной степени его привлекает музыкальный театр, сфера оркестровой музыки, форма виртуозного инструментального концерта. Однако при необычайной широте творческих интересов композитор неизменно испытывал особенную привязанность к хоровым жанрам. Как известно, в русской музыкальной культуре хоровая музыка играет особую роль; в самом ее звучании словно воплощена идея со-

борности. Для Родиона Щедрина хоровая музыка стала одновременно и вместилищем самых сокровенных мыслей и чувств, и творческой лабораторией, в которой получали убедительное воплощение его композиторские новации.

Очевидно, именно в этом кроется причина завораживающей силы его сочинений для хора. В их числе — несколько хоров *a cappella*, написанных в разные годы; крупные сочинения для хора *a cappella* — «Строфы "Евгения Онегина"» (1981), «Казнь Пугачева» (1981), Концертино (1982), Хоровая музыка по Н.С. Лескову для смешанного хора и свирели (флейты) «Запечатленный ангел» (1988). Огромную роль хор играет в таких произведениях, как «Многая лета» для хора, фортепиано и ударных (1991), опера «Очарованный странник» (2002), хоровая опера «Боярыня Морозова» (2006).

В хоровых произведениях композитора последних 25 лет особенно заметным становится углубление духовности, сопровождающееся возрастанием роли сакральных мотивов и образов. Данная тенденция заслуживает особого внимания в контексте начатого в России с середины 1980-х годов возрождения интереса к жанрам духовной музыки. Особое внимание с этой точки зрения привлекают три крупнейшие хоровые партитуры Щедрина: Хоровая музыка «Запечатленный ангел» (более позднее авторское определение жанра — «русская литургия»), опера «Очарованный странник», а также хоровая опера «Боярыня Морозова», жанр которой не без основания вызывает ассоциации с житием и даже с житийной иконой.

В перечисленных оперно-ораториальных сочинениях Щедрина отражены религиозно-философские взгляды композитора, не отступающего перед сложностью художественных задач и создающего музыку, отмеченную смелостью творческих исканий. Некоторые из его сочинений музыковеды рассматривают как фундаментальные «исследования», посвященные поискам духовного. Так, О. Комарницкая пишет об опере «Очарованный странник»: «Это произведение затрагивает некоторые глубинные, сущностные вопросы, являющиеся актуальными почти во все эпохи, — о трагизме и парадоксальности нравственной жизни, о совести и свободе, об идеалах человека, о любви, сострадании, жертвенности, о дуализме добра и зла, о евангельской морали, о грехе и покаянии, христианском отношении к грешным и злым, о страхе, страдании, человечности, духовности, красоте, смерти и бессмертии» [2, с. 26].

Сакральная тематика и образное содержание названных трех крупнейших духовных произведений композитора позволяет говорить о все более целенаправленном и углубляющемся интересе Р. Щедрина к этой сфере творчества, обретающей с годами новые смысловые акценты, идеи и подтексты. При этом сакральные мотивы и образы, среди которых в сочинениях рубежа веков все яснее и отчетливее начинает звучать тема духовного подвига, сопряженного с необходимостью духовного очищения христианина на его пути к спасению, а подчас и сакральной жертвы, становятся *квинтэссенцией* глубинного смысла музыки.

Для уяснения новых качеств творчества Щедрина необходимо ввести ряд ключевых понятий, складывающихся в некую терминологическую систему. С ее помощью удается отчетливее представить динамику композиторского мышления мастера последних двух десятилетий, точнее определить образный строй и идейный подтекст его крупнейших вокально-хоровых сочинений.

В исследовании духовно-религиозной темы в творчестве Родиона Щедрина, думается, стоит использовать понятие «сакральное»[1], несмотря на то, что в русской православной культуре есть более распространенное и чаще употребляемое определение «святое», во многом совпадающее по значению с понятием «сакральное». Различие между ними, вероятно, состоит в том, что понятие «сакральное» не связано с какой-либо религией и потому вполне применимо к разбираемым произведениям Родиона Щедрина. Ибо, при всем множестве их религиозных православных коннотаций они тем не менее, соединяют духовное содержание со светской формой его воплощения (это очевидно уже потому, что все упомянутые сочинения предназначены для исполнения на сцене, а не в храме).

Применительно к музыке Щедрина автор данной статьи использует такие понятия, как «сакральные образы», «сакральные мотивы» (мотив святости, мотив покаяния), «сакральная тема». Все эти понятия в конечном итоге соединяются в стройную и гармоничную структуру *сакрального мира* творчества Родиона Щедрина.

Под сакральными образами подразумеваются те воплощенные в музыке эмоциональные состояния, тембровые краски и специфические по стилю напевы, которые традиционно ассоциируются с богослужением: молитвенные сцены или упоминания о молитве, колокольное звучание или имитация церковно-канонических напевов, а также фрагменты с соответствующими религиозными текстами.

Сакральные песнопения и мотивы в музыкально-художественном контексте названных произведений символизируют устремленность героя к покаянию, искуплению грехов, к духовному очищению, святости, к Богу. Движением героя по избранному пути, обусловленным несколькими сакральными мотивами, определяется развитие и утверждение сакральной темы произведения. Ее постепенное развертывание, варьирование и наполнение соответствующими образами и мотивами сопутствует формированию обширного сакрального мира, представленного наиболее весомо и широкоохватно в опере «Боярыня Морозова».

Изучение хоровых произведений композитора в хронологическом порядке позволяет проследить последовательную эволюцию сакрального начала в его творчестве. Первые предвестники сакральной темы в творчестве Щедрина появляются уже в «Поэтории» (1968), написанной на стихи А. Вознесенского из сборника «Ахиллесово серд-

[1] Латинское слово «sacrum» происходит от индоевропейского корня sak*, что означает присутствие сверхъестественной силы. Религиоведческое понятие «сакральное» намеренно очищено от всех культурно-исторических смыслов и схематически выражает условное разделение всех явлений мира на священные и профанные.

це», и в цикле «Четыре хора на стихи А. Вознесенского» (1971); но это еще только упоминания о храме, молитве, иконе. Сакральные эпизоды можно обнаружить и в опере «Мертвые души» (толки в городе, отпевание прокурора) как своеобразные отступления композитора от основной сюжетной линии в сферу духовной жизни и церковных традиций. Все это можно было бы рассматривать как своего рода подготовку к становлению сакрального начала в последующих крупных сочинениях композитора.

В дальнейшем же развитии и расширении сакральной тематики в творчестве Родиона Щедрина можно выделить несколько этапов.

Начальной и значительной ступенью на этом пути стала Хоровая музыка «Запечатленный ангел» по Н.С. Лескову в девяти частях, посвященная тысячелетию Крещения Руси. Сакральность повести Лескова — в рассуждении автора об ангеле-хранителе каждого человека, помогающем ему и спасающем его в течение всей жизни.

Другим этапом оказалась опера «Очарованный странник», написанная по заказу Нью-Йоркской филармонии и посвященная одному из выдающихся дирижеров современности Лорину Маазелю, ставшему инициатором создания и первым исполнителем этого произведения. В «Очарованном страннике» композитор стремился передать путь человеческой души к истине и к Богу. Здесь сакральные образы и мотивы (монаха, Креста, Святости, Святой Руси) представлены более полно и развернуто. Впервые у Щедрина от начала до конца произведения прочерчивается линия жизни героя как сакральная тема, объединяющая, казалось бы, разрозненные сакральные мотивы, духовные песнопения и мистические образы-символы в связную последовательность событий. В «Очарованном страннике» на первый план выходит герой, которому предсказан в конце пути приход в монастырь, к Богу. Его покаяние становится венцом и кульминацией всего произведения[2].

И, наконец, следующий этап — опера «Боярыня Морозова» — повествует о сестрах Морозовой и Урусовой и их трагических судьбах. По жанру это житие. Святоподвижническая тема в опере проходит как сквозная линия, отмеченная динамикой образов. В опере во всей полноте представлен сакральный мир, сплачивающий трех подвижников и мучеников старообрядчества, не отрекающихся от своей веры, до конца отстаивающих убеждения в своей правоте и непогрешимости: боярыню Морозовой, ее сестру Урусову и их духовного пастыря протопопа Аввакума.

Таким образом, в хоровом и оперном творчестве Щедрина прослеживается определенная динамика в претворении сакрального начала: от *сакральных образов* и редких небольших эпизодов в сочинениях 1960—1970-х годов, послуживших предтечей сакральной темы, к появлению *сакральных мотивов* (святости, христианской любви, покаяния, духовного очищения на пути к Богу) и утверждению *сакральной темы* в крупнейших произведениях мастера начиная с 1988 года; наконец — к формированию *сакрального мира* как целостного и широкоохватного феномена в хоровой опере «Боярыня Морозова».

В воплощении сакрального начала Щедрин отводит важнейшую роль хору. Именно ему композитор поручает множество ключевых *функций* — исполнительскую, смысловую, драматургическую, звукоизобразительную, формообразующую. Это неудивительно, ведь для творческой манеры Щедрина чрезвычайно характерно очень бережное, внимательное отношение к слову и тексту, носителем которого становятся партии солистов и хора в его крупных вокально-хоровых сочинениях. Многомерное воплощение ключевых образов текстов потребовало от Щедрина использования всех возможностей хора, значительного расширения его звуковой палитры, введения новых приемов и открытия новых возможностей хорового исполнения.

Одна из основных особенностей хорового творчества Щедрина — интерес к необычным, до сих пор не привлекавших внимание композиторов, *текстам* — от архаических старообрядческих до стихотворений современных отечественных авторов. При этом важной чертой хорового стиля Щедрина оказывается способность передавать разные семантические оттенки текста при помощи чередования или совмещения различных принципов взаимодействия музыки и слова, как, например, в поэме «Казнь Пугачева»: «От слова, наделенного самостоятельным выразительным смыслом, к интонированию отдельных и близких к сонорике словесных построений». А порой певческая просодия сводится «к ритмизованному, невнятному говору, напоминающему скорее гул массы голосов, нежели отчетливое выговаривание фразы» [3, с. 23].

Другая особенность касается самого принципа соединения напева со словом: «В качестве константного признака щедринского хорового стиля выступает принцип синхронного чередования нот и слогов» [3, с. 20]. Чаще композитор выбирает ямбические поэтические размеры, что придает его музыке динамическую импульсивность. Подтекстовка мелодии по принципу «нота — слог», который Ю. Паисов называет «безраспевной хоровой вокализацией» [3, с. 20], а также однократность музыкального воплощения каждой строфы стихотворения определяют высокую смысловую плотность музыкальной интонации, краткость и афористичность формы. Чаще всего это разомкнутые, безрепризные композиции; в репризных формах, как правило, нет возвращения начального текста. Словесное обновление способствует динамизации

[2] Опера «Очарованный странник» и хоровая музыка «Запечатленный ангел» написаны по произведениям Н.С. Лескова, для которых характерно спокойное, эпически беспристрастное повествование о современной ему жизни. Возможно, именно поэтому Щедрину всегда было очень близко творчество этого писателя. Начиная с 1988 года, композитор трижды обращался к его повестям как к литературной основе своих произведений. По убеждению Щедрина, необходимо читать произведения Н.С. Лескова, чтобы понять страну, в которой мы живем, понять людей и язык, на котором мы говорим.

формы. Если же реприза и содержит словесный повтор, то в варьированном виде.

М. Тараканов отмечает, что в своих хоровых произведениях Щедрин до неузнаваемости видоизменяет традиционные *типы хорового изложения*. Так, например, темы *полифонических* фрагментов, как правило, отмечены краткостью, — по сути, они сведены к темам-формулам; кроме того, такие темы проводятся в разных голосах вариантно. Сочетания этих родственных интонационных формул отличаются подчеркнутой несинхронностью, благодаря чему звучание приобретает пульсирующий характер. Часто такой эффект композитор усиливает, используя пение с закрытым ртом.

Хоровой стиль композитора включает и необычные *приемы звукоизвлечения* — редкую для хорового письма декламационность, шепот, скороговорку, наслоение быстро скандируемых фраз.

Хоровая музыка «Запечатленный ангел» написана Р. Щедриным для смешанного хора a cappella, изредка поддерживаемого тембром свирели[3]. Родион Щедрин не рассматривал это литературное произведение как программу своего сочинения; композитор заимствовал из него только отдельные элементы: название, образ свирелиста, сюжетный «Круговорот очищения». Р.К. Щедрин использует здесь строки и фрагменты из текстов всенощной («Бог Господь и явися нам…»), литургии («Рцем вси…», «Да святится имя Твое»), Литургии Преждеосвященных даров («Да исправится молитва моя»), постной триоди («Егда славнии ученицы…», «Покаяния отверзи ми двери», «Душе моя, восстани, что спиши»). Работая над текстом, композитор также использовал в некотором сокращении и текст молитвы «Отче наш», и отдельные слова из других молитвословий.

Вместе с тем композитор нигде не переходит ту грань, за которой интонируемые слова духовных текстов низводятся до функции колористического компонента. В то же время важную роль в хоровой партитуре произведения играют сонорные эффекты — имитация колокольного звона в IV части (пение на слог «Бом!») и особый прием, используемый в III части (ц. 20) для воплощения тревоги и страшных предчувствий (хор поет на гласные «У…а…», прикрывая и открывая рот ладонью ad libitum — quasi tremolo).

Необычными выразительными средствами передан и наиболее драматичный момент сюжета — предательство Иуды (IV часть). Здесь композитор применяет остинато альтов и басов, скандирующих на органном пункте гласную «е» в полиритмическом сочетании (у альтов ровные восьмые, у басов — триоли) и на разные слоги — «та», «не» (ц. 28). Появившееся в III части glissando используется в IV части четырехкратно, с постепенным увеличением диапазона (октава, децима) и усилением драматизма, достигающего предельной напряженности перед кульминационным по смыслу словом «…предает!» (ц. 30). Непосредственно после этого следует звук, исполняемый, согласно ремарке автора, «как крик, но интонируемый» (с точной нотацией), что создает особый, близкий к театральному, эффект (ц. 30). В последнем проведении тема «Егда славнии ученицы» звучит с оттенком порицания и гнева — этому способствует пение хора «с ударом в ладони и ногой об пол» на каждый слог (ц. 39). При повторении слова «предает» напряженность еще более усиливается и достигает своего апогея. Для этого композиторская ремарка предписывает хористам издать «максимально возможный высокий звук: пение-крик», подготавливаемый восходящим glissando (ц. 42).

Воплощению всех смысловых оттенков текста способствует использование Щедриным красочной гармонической палитры, еще более подчеркивающей необычные приемы хорового письма. Терпкие гармонии, секундовые звучности встречаются в каждой части «Запечатленного ангела». Яркий эпизод вводится в распеве IV части (ц. 29) «…и беззаконным судиям», где в музыке соответственно смыслу этих слов нарушаются законы классической гармонии: появляются аккорды нетерцовой структуры, с расщеплением, с внедренными тонами. В момент «пения-крика» звучит аккорд квартовой структуры (IV часть, ц. 30).

Главная проблема, с которой сталкивается современный композитор при работе с богослужебными текстами, — определение круга адекватных смысловому содержанию музыкально-выразительных средств. Эта проблема стояла и перед Щедриным, который хотя и овладел почти всеми новейшими методами композиции, но до 1980-х годов не имел опыта работы в литургических жанрах. Однако композитору, думается, во многом удалось найти ту меру остроты звучания, которая, с одной стороны, соответствует его современному композиторскому слышанию, а с другой — не нарушает общего благоговейного строя музыки, обусловленного в значительной степени тем, что наибольшее число текстовых строк взято из великопостных песнопений, предполагающих совершенно определенный настрой — «радость-печаль».

Предпоследняя, VIII часть «Да святится Имя Твое» («Отче наш») — смысловая и драматургическая кульминация цикла, развертываемая в широком динамическом диапазоне. Здесь трижды звучит сквозной мотив-рефрен цикла «Истинно…», основанный на повторении консонирующего трезвучного аккорда.

Хоровая музыка по Н.С. Лескову «Запечатленный ангел» стала выдающимся хоровым произведением XX века и русской духовной музыки. Это сочинение наполнено множественными стилистическими ассоциациями и техническими приемами, что делает его подлинной энциклопедией русского хорового письма. Здесь

[3] Повесть Н.С. Лескова ставит читателя перед дилеммой: что руководит желающими выслушать необыкновенную историю про ангела — желание потешить воображение или увериться во вмешательстве Бога в человеческую судьбу? Сакральность здесь проявляется в рассуждениях автора о существовании ангела-хранителя у каждого человека, который помогает ему и спасает его в течение всей жизни, записывая сделанные добрые дела, способные помочь на Страшном суде, предстать на котором предстоит каждому. Эти суждения ведут к осознанию того факта, что Бог есть, и он, так или иначе, контролирует нашу жизнь и порой вмешивается в нее.

использованы и принцип русского знаменного распева, подразумевающий определенный тип мелодики и плавность голосоведения, и свойственная русскому фольклору подголосочность, и аккордовый склад, и органные пункты басов-октавистов, и соло дисканта, и эффект реверберации («храмового эха»), и имитирование колокольного звона. Все это создает впечатление, что композитор пытается осмыслить молитвенный опыт в его разных звуковых воплощениях. Использование же церковных текстов и колокольного звона наводит на мысль о реальном существовании сакрального мира, в который композитор вовлекает слушателя.

В опере «Очарованный странник» хор используется как одно из важнейших средств создания ключевых образных сфер: он несет на себе не только изобразительную, но и семантическую нагрузку. Жанр оперы в клавире обозначен как «опера для концертной сцены» для трех солистов, хора и оркестра (в состав которого включены гусли, балалайка и церковные колокола)[4].

Особенности повести Лескова обусловили оригинальную жанровую разновидность произведения: *опера для концертного зала*, которая сочетает черты оратории, оперы, музыкального жития, пассиона[5]. Сам композитор в 2003 году на встрече с коллективом Академии хорового искусства говорил о своей опере: «По существу это ораторія <…>. Хор поет с самого начала и до конца. Партия для хора наитруднейшая. Здесь и молитвы, и колокольные звоны, и пьяные песни»[6]. Черты житийной литературы, характерные для повести Лескова, отражены в следующих эпизодах оперы Щедрина:

- монологи Ивана;
- хоровые песнопения, в первую очередь, унисонные распевы старообрядческого «Бо Господь и явися нам» из древнего чина всенощной, которые обрамляют оперу;
- партии «рассказчиков», по аналогии с повествованием Евангелиста из «Страстей» Баха. Об этой аналогии упомянул сам композитор в 2003 году на той же встрече: «Образцом здесь были для меня “Страсти” Баха — по Матфею и Иоанну» [4, с. 170].

Стилистика оперы «Очарованный странник» многосоставна; ее образуют несколько комплексов музыкально-выразительных средств, каждый из которых связан с той или иной образно-поэтической сферой. Это отражает лексическую многосложность литературного первоисточника либретто. В опере ей соответствует множество музыкально-стилевых компонентов: темы, стилизованные в духе монастырского пения, песни-романса, народной песни, цыганской пляски.

Одна из важнейших групп образов связана с богослужебным пением и колоколами — на этом фоне экспонируется портрет Ивана, главного героя оперы. Та же группа образов возвращается в конце его пути, который, по сложности выпавших на его долю испытаний, можно назвать крестным. Так замыкается кольцо, объединяющее эпизоды оперы в целостную структуру.

В Прологе колокольные звучности и секундовые напластования партий хора и солистов создают зыбкое, колышущееся звуковое «видение», с первых же тактов произведения настраивающее слушателя на особый, религиозно-мистический лад. Как и в «Запечатленном ангеле», гармонические средства оттеняют и подчеркивают необычность образа. Ю. Паисов отмечает как одну из стилистических особенностей письма Щедрина его приверженность к свободной трактовке диссонансов — прежде всего, интервала секунды. В итоге ткань уплотняется, а голосоведение освобождается от нормативов классической тональной системы и обогащается большей свободой и выразительностью интонаций.

Роль хора в опере «Очарованный странник» многофункциональна. Хор становится в опере важным действующим лицом, непосредственным участником происходящего на сцене. Одновременно хоровая партия представляет собой своеобразную эмоционально-психологическую и смысловую «декорацию» к развитию действия. Кроме того, хор является *вторым рассказчиком* — в партии хора звучат фразы, объясняющие происходящие события (или предвосхищающие то, что должно произойти). Благодаря разнообразному использованию хора достигается слитность повествовательного начала оперы.

Чтобы создать определенный *эмоциональный фон* событий оперы, Щедрин использует церковнославянские тексты молитв, распеваемые при богослужении и вне его. К первым относится великопостное песнопение *Чертог твой вижду, Спасе*, которое звучит в начале Пролога оперы; ко вторым — девятая молитва из Молитв на сон грядущий, ко Пресвятой Богородице, Святого Петра Студийского: *Пресвятая мать владычица*. Использование богослужебных текстов было органичным и для художественной прозы Лескова. Об этом Щедрин упоминал после написания своего опуса «Запечатленный ангел»: «Лесков там и здесь разбрасывает на страницах повести заглавные строки старообрядческих песнопений, литературные тексты которых частично положены мною на музыку» [3, с. 165].

В либретто оперы композитор иногда воспроизводит текст повести свободно, из-за чего у слушателя возникают

[4] Не единожды за свой творческий путь Щедрин обращался к нетрадиционным, новаторским жанрам. В 1980-е годы жанровые искания, неизменно характерные для творческой манеры композитора, сосредоточились в области произведений для хора a cappella.

[5] Несомненно, композитор избрал повесть Лескова «Очарованный странник» первоисточником для своей новой оперы по велению души. Лесков всегда был одним из самых любимых писателей Щедрина. Как и повесть «Очарованный странник», одноименная опера содержит авантюрные перипетии, колоритную лексику, но главное в ней — борьба за человеческую душу. Произведению присущи признаки и романа, и старинного сказа, и житийного повествования. В опере есть и молитва, и аскетические православные песнопения, и языческое буйство. Музыкальный язык позволяет ярче раскрыть характер героя, хотя Р.К. Щедрин не включил в либретто многое из повести и оставил только те поступки героя, которые кажутся дикими, но понятными (например, потраченные на певунью-цыганку Грушеньку пять тысяч княжьих денег). В то же время в либретто композитор приближает текст к житию (в христианской церкви жития святых публикуются в назидание), что говорит о желании привнести в оперу элементы возвышенного, одухотворенного, что в полной мере служит отражением сакрального содержания.

[6] Цит. по: [4, с. 170].

ассоциации с особым типом духовности, опосредованной народной религиозностью. Тексты молитв воспроизведены выборочно, что соответствует оригинальному музыкальному решению. Композитор передает стиль церковного пения, не стремясь к аутентичному звучанию богослужебного песнопения. При этом использованы лишь некоторые фрагменты текста, отрывки из некоторых фраз, словно доносящиеся издалека. Начало молитвы распето в несколько измененном, упрощенном виде.

Нецерковный, народный тип духовности, образ которого воссоздает в своей опере композитор, наиболее явно предстает в четвертой сцене оперы, «Моления Ивана (ария с хором)», где в партии Ивана, взывающего с молитвой к Богородице и Николаю Чудотворцу в момент мучений горящими углями, звучат следующие слова: «Николай Угодник, во исходи душе моея, помози мне окаянному!.. Лебедики мое, голубика мое, лебедики мое, голубчики сердешнае... Лебедики мое, помогите, помогите, помо... Мать пресвятая, мать Владычица, да укрепиши и благая творити. Умоли Господа Бога избавити мя от мытарств... Был от плена чудом спасен. О, Русь святая!..».

Важна и *формообразующая роль* хоровой партии в опере. Так, повторение текстовых фрагментов создает рефренность, способствующую единству драматургии произведения. В качестве примера приведем начало шестой сцены («Рассказ Ивана Северьяновича (речитатив)»), где речь главного героя, как и в первой сцене, накладывается на хоровой фон, смысл которого определяется текстом «Бог Господь и явися нам благословен грядый во имя Господне, во имя Господне...». Последняя реминисценция этой темы звучит в конце оперы, в шестнадцатой сцене (Эпилог), после драматической кульминации и оркестровой постлюдии (Плачи). Таким образом, произведение как бы свертывается, замыкается в кольцо. Это одновременно становится и признаком эпической драматургии, сразу ставящим оперу Щедрина в положение сочинения-преемника великих традиций русской композиторской школы, и окутывает его покровом тайны, неразгаданности, «запечатленности», что оказалось для музыки Щедрина не менее органичным, чем для творений Лескова.

Опера Р. Щедрина «Очарованный странник» — произведение, необычайно богатое стилистическими связями с самыми разными пластами русской культуры и искусства: со стилистикой древнерусских песнопений, с музыкой русских композиторов, современников Лескова, — Н.А. Римского-Корсакова, М.П. Мусоргского, с песенным фольклором, бытовой музыкой. В том, чтобы воссоздать эту яркую и многосоставную картину, состоит одна из важных исполнительских задач, встающих перед интерпретаторами произведения. Только в условиях ее решения можно подойти к воплощению глубокого смысла оперы, который Ю. Паисов называет определенным приближением «к духовному миру, этическим ценностям и миросозерцанию романтической эпохи, отраженным в русской литературе XIX века и талантливо воплощенным в музыке крупнейшего современного мастера оперного жанра» [5, с. 371].

В поздней опере Щедрина «Боярыня Морозова» значимость хоровых приемов определена уже самой жанровой спецификой произведения. Исследователи указывают на близость оперы как баховским Страстям, так и античным трагедиям. Об этом говорит, в частности, О. Романцева: «Чтобы еще больше обострить конфликт в “Боярыне Морозовой”, Щедрин использовал принцип античной трагедии. В его опере участвуют только четыре героя... Композитор создал новый жанр — “русская хоровая опера”, где хор заменил оркестр и, как в древних трагедиях, то конфликтует с героями, то комментирует события, то вместе с ними оплакивает погибших. Щедрин не стал загромождать оперу жестокими, натуралистическими подробностями. У него получилась скорее притча о вере, напоминающая современный вариант “Страстей” Баха» [6].

Как и в пассионах, огромную роль в «Боярыне Морозовой» играют хоры, которые в различные моменты действия отражают разные противоборствующие силы конфликта. Можно провести параллели между хорами в «Боярыне Морозовой» и баховскими хорами-turbae и «мадригальными» хорами.

Первый тип хоров связан с драматургической линией царя Алексея Михайловича: они олицетворяют завистливую толпу, царскую челядь, карателей-палачей. По словам М. Булошниковой, «хор передает здесь земные, низменные чувства: злобу, зависть, жестокость, агрессию, выполняет действенно-изобразительную функцию в драматургии оперы» [7, с. 9—10]. Второй тип хоров резко отличается от первого и своими выразительными средствами, и той ролью, которую они играют в драматургии оперы: «Хоры, аналогичные мадригальным, характеризуются молитвенным звучанием и, словно голос неба, переносят действие в метафизическую плоскость; наряду с плачами Аввакума, они комментируют происходящее с надвременных позиций» [7, с. 9—10].

В качестве примера хора первого типа можно привести хор «Анафема» (№1 оперы). Слово «анафема» повторяется многократно, словно раскатистое эхо, переходя от партии к партии, громогласно «прокатываясь» по всему диапазону хоровых партий, от басов до сопрано. В последний раз оно звучит у всего хора в динамике *fff*, партию сопрано дублирует партия трубы, тремоло ударных создает предельное напряжение. Здесь Щедрин использует необычный эффект: «свист в хоре (1—2 чел.) ad libitum». В следующем разделе хор звучит как важнейшая часть всей партитуры, сопровождающей солирующие голоса: в партии басов проходит остинато восьмых, исполняющихся staccato с закрытым ртом (ц. 2). Их партия начинается с тех же звуков, что и партия литавр, вступающих на два такта ранее; это уподобление оркестровой и хоровой линий подчеркивают единство их трактовки инструментальной. Далее в хоровом разделе (с ц. 16) хоровые партии нотированы, но в динамике *pp* аккорды в тесном расположении звучат как сдавленный шепот. «Отрекитесь», угрожает хор, которому вторит тихий рокот литавр. Сдерживаемое напряжение внезапно прорыва-

ется: на словах «царь державный» композитор меняет динамику на subito forte и перемещает в верхний регистр партии и женских, и мужских голосов (три такта до ц. 17).

Хором второго типа оказывается второй номер «Две сестры (боярыня Морозова и княгиня Урусова)». Это молитва к Богородице, которую возносят сестры. Хор женских голосов, поющих с закрытым ртом, окружает голоса солисток словно бы светящимся нимбом.

В дальнейшем хоры двух типов чередуются, определяя выразительный драматургический рельеф всего произведения. Так, третий номер «Угрозы» ярко контрастен предыдущему: если музыка «Двух сестер» была словно бы пронизана светом, то здесь, наоборот, палитра красок резко темнеет (в начале номера в партии хора выделены басы). Диалог царя и княгини Морозовой проходит под «аккомпанемент» аккордов хора, исполняемых staccato в динамике *pp*, которые вместе с остинато ударных вызывают ассоциации с истязаниями, побоями. Постепенно аккордовая фактура разрастается, поднимаясь во все более высокий регистр, где крайне напряженно звучат голоса хора, как бы дублируя на *fff* царский приказ: «Феодосия, царская кравчая, и сестра ей княгиня Урусова, оставьте распрю, креститесь тремя персты!».

В пятом номере «Убийство сына Морозовой», продолжающем линию хоров-turbae, Щедрин использует один из своих излюбленных приемов хорового письма: очень легкая, «бестелесная» скороговорка в хоровых партиях звучит с почти инструментальной подвижностью. Благодаря этому удается на протяжении долгого времени удерживать слушателя в постоянном напряжении. Подчеркнуто нейтральный тон повествования о страшном событии — убийстве ребенка, — воздействует сильнее, чем более традиционные средства (способность композитора «спокойно», со сторонней объективностью говорить о самых страшных вещах была неоднократно отмечена критиками).

В каждом из рассмотренных примеров необычные вокально-хоровые приемы используются композитором для точной передачи смысла текста. Р. Щедрин разрабатывал семантику избранного им круга хоровых средств на всем протяжении своего творческого пути, о чем свидетельствуют смысловые и музыкально-художественные параллели, проведенные в данной статье между тремя его крупнейшими произведениями с участием хора. Они были написаны в разное время, но каждое из них содержит сакральную квинтэссенцию; каждое, так или иначе, является размышлением композитора над вечными вопросами: веры, жизни и смерти, греха и искупления.

Список литературы

1. *Дараган Д.* Обращение к истине // Советская музыка. — 1989. — № 5.
2. *Комарницкая О.* «Очарованный странник»: на пересечении традиций // Музыкальная академия. — 2007. — № 4.
3. *Паисов Ю.* Хор в творчестве Родиона Щедрина. — М., 1992.
4. Академия хорового искусства: от училища к вузу / сб. статей и материалов; отв. ред. Ю. Паисов. — М., 2006.
5. *Паисов Ю.* Долгожданное возвращение «Странника» // Родион Щедрин. Материалы к творческой биографии / сб. статей; ред.сост. Е. Власова. — М., 2007.
6. *Романцева О.* Боярыня без музыки. — Новые известия. — 2006. —1 нояб.
7. *Булошникова (Тихонова) М.* Опера «Боярыня Морозова» Р. Щедрина: к проблеме жанрового архетипа // Музыка и время. — 2011. — № 3.
8. *Денисов Н.* «Боярыня Морозова»: новая хоровая опера или думы о судьбе России? // Музыкальная академия. — 2007. — № 4.

УДК 008; 78 (4/9)
ББК 71.4; 85.31

Е.В. САНИЧЕВА

ОПЕРА КЛААСА ДЕ ВРИСА «КОРОЛЬ ВЕРХОМ» В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА

Рассматривается опера современного нидерландского композитора Клааса де Вриса «Король Верхом» на его собственное либретто по роману Вирджинии Вулф «Волны». Исследуются особенности оперного либретто, опирающегося на литературу «потока сознания», и его реализацию в музыке. Драматургия произведения прослежена в широком культурном контексте, включающем воздействие импрессионизма, экспрессионизма и неоклассицизма, обогащенных новейшими композиторскими техниками. Анализируется также постановка оперы Кристофом Марталером, осуществленная в Брюсселе (Бельгия, 1996).

Ключевые слова: нидерландский композитор Клаас де Врис, литература «потока сознания», импрессионизм, экспрессионизм, неоклассицизм, Роттердамская композиторская школа.