

УДК 783
ББК 85.318.9

КОВАЛЕВ А.Б.

АВТОРСКОЕ ДУХОВНО-МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ: СПЕЦИФИКА ЖАНРА

Рассматриваются вопросы жанровой специфики авторского духовно-музыкального произведения, связанной, с одной стороны, с его принадлежностью к православному богослужению, с другой — с индивидуальным творческим мышлением композитора, выводящим произведение за пределы церковного клироса во внебогослужебную сферу. Таким образом, феноменальная особенность авторского духовно-музыкального произведения заключается в преимущественном его тяготении к богослужебной или к внебогослужебной обстановке исполнения. Особенности духовно-музыкальных произведений в связи с той или иной обстановкой исполнения рассматриваются с точки зрения четырех аспектов: онтологического, чинопоследования богослужения и построения концертной программы, коммуникативного, композиционного.

Ключевые слова: авторское духовно-музыкальное произведение, обстановка исполнения, богослужение, концертная программа, богослужебный жанровый полюс, внебогослужебный жанровый полюс.

Авторская духовная музыка ведет свою историю со второй половины XVII в., когда русское церковное пение, ассимилируясь с западноевропейской музыкальной культурой, изменило вектор своего развития от средневековой монодии к многоголосию. Появление новых произведений данного жанра, особенно на рубеже XX—XXI вв., вызывает немало вопросов, касающихся специфических особенностей, связи с православной певческой традицией, места в иерархической структуре богослужения, а также в культурно-исторической среде конкретной эпохи. Необходимо пояснить, что следует понимать в научном обиходе под традиционным церковным пением? Крупнейший историк богослужебного пения русского зарубежья И.А. Гарднер дает краткий и достаточно емкий ответ на этот вопрос. По его словам, церковное или богослужебное пение *есть одна из форм самого богослужения* [1, с. 61]. Что здесь имеется в виду? Во-первых, из данной формулировки следует довольно важное утверждение, что пение является *неотъемлемым элементом богослужения*, а не его репертуарно-концертным сопровождением, украшением или иллюстрацией. Во-вторых, становится очевидным, что, в связи с этим, пение неразрывно связано со *словесным* началом богослужения, включающим в себя молитву, поучение, назидаание, прошение, хваление, славословие, повествование о событиях празднуемого дня.

Важность *словесного* начала в богослужении очень точно была выражена преподобным Иоанном Дамаскиным в воскресной стихире восьмого гласа, поющей на Всенощном бдении, на «Господи воззвах»: «*Вечернюю песнь и словесную службу Тебе Христе приносим*». Раскрывая краткую формулировку сущности церковного пения, И.А. Гарднер утверждает, что церковное (богослужебное) пение есть «...во всех случаях и всегда — поемое или возглашаемое слово» [1, с. 64]. Добавим — слово, характеризующееся различной временной протяженностью и

интонационным элементом. Различная степень временной протяженности (распевности) слова зависит от сакрального смысла и места в чинопоследовании богослужения того или иного песнопения. Это может быть самая минимальная степень мелодической протяженности слова, как например *распевное чтение* псалмов, а также более мелодически развитая, как например при пении догматиков, Херувимской песни или причастного стиха. Остается еще подчеркнуть, что все компоненты вокально-певческой выразительности (ритм, мелодия, темп, динамика и проч.), по мысли Гарднера, являются лишь средством, чтобы смысл всего происходящего и произносимого на богослужении был глубже запечатлен в памяти и сознании всех предстоящих.

Духовно-музыкальное произведение как плод авторского творения с богослужебной сферой связывают несколько иные взаимоотношения. Осмысляя исторический процесс развития произведений русской духовной музыки, можно заметить, что их специфические свойства самым тесным образом связаны с взаимодействием двух, казалось бы, полярных образных сфер: одна из них представляет собой все, что относится к православному богослужению, то есть, сферу сакрального, над-мирного, вне-временного. Другая — связана с областью индивидуального творческого мышления композитора, глубины его сокровенных чувств, переживаний, что способствует широкой художественной ассоциативности при восприятии произведения. Закономерным следствием подобного противоречивого взаимодействия стало постепенное жанровое расслоение духовно-музыкальных произведений на богослужебную (храмовую) и внебогослужебную (внехрамовую) ветви. Важнейшим фактором выявления сущности духовно-музыкального произведения как жанрового феномена является *обстановка исполнения* или степень его преимущественного тяготения к богослужебному или внебогослужебному полюсу.

Условия бытования музыкального произведения, то есть социальный фактор, являлись основным критерием в системе жанровой классификации, разработанной А.Н. Сохором [6, с. 243]. Соответствие произведения той или иной обстановке исполнения определялось комплексом выразительных средств (по А.Н. Сохору — жанровым стилем), и благодаря этому обстоятельству, тяготение сочинения к храмовому или концертному исполнению обусловлено индивидуальным творческим почерком конкретного автора, совокупностью поставленных пред ним задач.

Пение на богослужении находится в неразрывной связи с происходящим священнодействием и чтением, представляя собой каноническую основу, направляющую в необходимое русло творческую индивидуальность композитора. И если отбор выразительных средств осуществляется им с опорой на содержание и характер богослужения, то авторское сочинение получает вектор направленности к исполнению на богослужении.

Однако область *индивидуального творческого мышления композитора*, обращающегося к богослужебному тексту, в той или иной степени связана с субъективным представлением автора о содержании и характере богослужения, с художественно-специфическим восприятием духовной глубины и божественной красоты богослужебных тем и образов. Поэтому духовно-музыкальное произведение как акт художественного творчества может нести в себе различную степень самоценности, обособленности от богослужения, что способствует тяготению такого произведения к внебогослужебному жанровому полюсу.

Храмовая ветвь подразумевает клиросное исполнение духовно-музыкального произведения на богослужении, тогда как внехрамовая предполагает его исполнение в обстановке, не связанной с богослужением. Это могло быть помещение дворянской усадьбы, позже филармонического зала, зала Синодального училища, а в настоящее время, к примеру, Зала церковных соборов храма Христа Спасителя, аудио- или видеозапись в любой аудитории, включая и помещение самого храма во внебогослужебное время.

Таким образом, клирос православного храма и внехрамовая аудитория становятся как бы двумя полюсами притяжения духовно-музыкальных произведений. Каждое из них, в зависимости от целого ряда факторов, включая индивидуальный замысел композитора, характер его творческого мышления, степень воцерковленности, а также культурно-историческую обстановку, господствующие направления в музыкальном искусстве и проч., в большей или меньшей степени тяготеет к богослужебному (храмовому) или внебогослужебному (внехрамовому) полюсам.

Тем не менее следует учитывать, что в каждом конкретном случае разделение духовных произведений на две полярные жанровые группы может вызывать вопросы. Тем более, что далеко не всегда композитор непременно отождествляет их с клиросом или внебогослужебной обстановкой исполнения, будь то филармонический зал или прихрамовая аудитория. По крайней мере, в эписто-

лярном наследии П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова, А.Т. Гречанинова мы не найдем прямых свидетельств на эту тему, за исключением описания замысла Демественной литургии А.Т. Гречанинова, предназначенной самим автором для внебогослужебного исполнения. Однако известно, что для него церковь была не только местом встречи с Богом, где совершается служба по православному чину, но и местом встречи с «настоящим чистым искусством».

Вот что композитор писал по этому поводу в 1909 г. в журнале «Хоровое и регентское дело»: «Единственное место, где народ и по сие время еще имеет общение с настоящим чистым искусством, — это церковь... Дело насаждения чистого искусства нужно начинать именно с церкви, потому что как раз здесь — то легче всего “уловлять” народ» [4, с. 194—195]. Понятно, что позиция А.Т. Гречанинова в данном вопросе далеко не бесспорна, однако она довольно ярко характеризует общую тенденцию эпохи начала XX в., а также нашего времени, представляя «репертуарный» подход к музыкальному последованию службы.

В сфере *концертного* исполнения духовной музыки на рубеже XIX—XX вв. наблюдалась обратная тенденция. По словам М.П. Рахмановой, в контексте рассматриваемой эпохи и для посетителей духовных концертов музыка воспринималась именно в богослужебном контексте, подобно молитве в храме [5, с. 398]. Отметим также, что одно и то же сочинение, например хоровой цикл Литургии св. Иоанна Златоуста П.И. Чайковского или С.В. Рахманинова, может быть исполнено как на богослужении, так и в концертной программе.

Чтобы определить, какими особенностями характеризуются произведения русской духовной музыки в богослужебной и внебогослужебной обстановке, сравним различные аспекты, которыми обусловлено их тяготение к тому или иному жанровому полюсу.

Онтологический аспект. На онтологическом подходе не только к духовной, но и ко всей академической музыке в целом, настаивает В.В. Медушевский. Ученый приводит слова И.С. Баха, определяя высшую цель музыки как «служение славе Божией и освежение духа» [2, с. 27]. При этом Медушевский утверждает, что язык музыки — это язык онтологии, бытия во всех измерениях при главенстве духовного. Если для всего огромного пласта академической музыки подобное утверждение, может быть, следует принять с определенными оговорками, то для музыки, связанной с церковно-певческой культурой, определение Медушевского вряд ли будет поставлено под сомнение.

Онтологическая сущность православного богослужения, связана, прежде всего, с одной из его основных задач — духовным единением всех предстоящих в соборной молитве, возносимой Господу Богу. Восприятие авторского произведения, исполняющегося во время богослужения, можно уподобить словам Херувимской песни: «Иже Херувимы тайно образующе и Животворящей Троице Трисвятую песнь припевающе, всякое ныне житейское отложим попечение...» (В русском переводе: «Мы, таинственно Херувимов изображающе и Животворящей

Троице Трисвятую песнь воспевающе, оставим всякие житейские заботы».)

Херувимская песнь, поющая на главном богослужении православной церкви — Божественной Литургии, напоминает нам, что пение на богослужении — это пение ангелоподобное, сокровенное, идущее из глубины души, требующее полного отрешения от земных забот, эгоистических устремлений, привязанностей, скорбей и радостей. Восприятие богослужебного пения всей своей сущностью побуждает человека оставить свой порой богатый жизненный опыт переживания и восприятия произведений искусства¹, способствующий появлению ярких художественных ассоциаций.

Пение на богослужении словно помогает человеку открыть все потаенные шлюзы своей души для беспрепятственного вхождения в нее божественной красоты, высшей духовной гармонии. Если композитору удастся в какой-то степени приблизиться или хотя бы находиться на пути к заданной вершине, то вероятнее всего его произведение объективно соответствует обстановке исполнения на богослужении.

Внебогослужебный полюс также предполагает общение человеческой души с божественной красотой, изливание Божией милости посредством музыкального языка, однако, что нам представляется особенно важным, внебогослужебное исполнение не требует полного отрешения души человека (автора, исполнителя и слушателя духовно-музыкального сочинения) от опыта переживания и чувственного восприятия музыки. Таким образом, степень тяготения произведения к внебогослужебному полюсу определяется широтой эмоционально-ассоциативных восприятий сакрального смысла богослужения, тем и образов, заложенных в литургическом тексте. С помощью силы художественного воображения можно почувствовать драматическую напряженность на грани иступленности в «Святый Боже» из Литургии св. Иоанна Златоуста ор. 41 П.И. Чайковского; воспринимать полное мистической загадки нисхождение небесных сил бесплотных, словно по невидимой лестнице с высоты Божьего престола на землю, в Херувимской песне из того же цикла; услышать мелодический разлив, напоминающий струю родника [3, с. 148] в Херувимской песне из литургического цикла С.В. Рахманинова, монолит аккордового фундамента, словно воспроизводящий торжественный колокольный перезвон перед началом богослужения в Великой ектении, из Литургического концерта Н.Н. Сидельникова. Наконец, можно представить изображение «рыскающих по окрестностям Вифлеема воинов» [5, с. 440] в сочинении на текст ирмоса «Волною морскою» А.Т. Гречанинова или картину пушкинского осеннего пейзажа в «Благослови, душе моя, Господа» из Литургии св. Иоанна Златоуста петербургского композитора В.А. Успенского.

¹ По мнению В.Н. Холоповой, «опыт переживания музыки человеком» является одним из важнейших понятий в теории музыкальных эмоций [7, с. 62].

Аспект чинопоследования богослужения или построения концертной программы. В храмовой обстановке духовно-музыкальное произведение, написанное на текст того или иного песнопения, исполняется в определенном моменте богослужения — вечерни, утрени или литургии и рассматривается, соответственно, в контексте содержания и чинопоследования службы. Так, например, песнопения вечерни связаны с воспоминанием событий Священной истории от сотворения мира и пребывания первых людей в раю до Благовещения Архангела Гавриила Деве Марии о грядущем рождении Спасителя, тогда как песнопения утрени в большинстве своем относятся к Новому Завету. Нередко песнопения связаны с каким-либо символическим моментом священнодействия — каждением храма, входом, освящением Святых Даров и прочее. То есть, исполнение духовно-музыкального произведения на клиросе в православном храме должно уподобляться молитвенному характеру песнопения и происходить с учетом его функции в богослужении, сакрального смысла данного раздела чинопоследования.

Во внехрамовой обстановке связь духовно-музыкального произведения с содержанием богослужения становится весьма опосредованной, обусловленной исключительно литургическим текстом. Таким образом, произведение становится одним из составляющих компонентов концертной программы, выстроенной по совершенно иным принципам. Она может быть посвящена духовным сочинениям одного композитора (в том числе составляющим целый богослужебно-хоровой цикл, типа литургии или всенощного бдения), какой-либо исторической эпохе в развитии духовной музыки, например «русскому партесу» конца XVII — начала XVIII в., творчеству композиторов «русского классицизма», Нового направления и т. д. Программа концерта духовной музыки может быть построена по жанрово-тематическому принципу из произведений композиторов разных эпох и стилей, включая также и западную музыку, как это было, к примеру, в духовных концертах Синодального хора на рубеже XIX—XX веков. Наконец, духовные сочинения могут быть включены в программу творческого отчета хорового коллектива и исполняться наряду с сочинениями светской музыки.

Существуют различные мнения в отношении правомерности вынесения отдельных духовно-музыкальных произведений на концертную эстраду, особенно, если это касается песнопений богослужения литургии. Так, еще во второй половине XIX в., в связи с исполнением хорового цикла Литургии св. Иоанна Златоуста ор. 41 П.И. Чайковского в концертном мероприятии, организованном Русским музыкальным обществом, в рецензиях было немало замечаний, указывающих на противоречивость задач светского концерта и таинственной сущности песнопений литургии. В настоящее время на рубеже XX—XXI вв. эта проблема не стоит столь остро, если внехрамовое исполнение, к примеру песнопений евхаристического канона Божественной литургии, совершается в достаточно строгой обстановке филармо-

нического зала с соответствующей акустикой и составом слушателей.

Таким образом, во внехрамовой обстановке исполнения духовно-музыкальное сочинение связано с задачами построения концерта, его тематической направленностью, временными рамками, обусловленными спецификой восприятия той или иной аудитории, идеей просветительства.

Коммуникативный аспект. Если одним из главных принципов храмового богослужения является принцип *духовного единства* всех присутствующих в храме, то и для храмового исполнения характерно *соединение в единое целое* исполнителей и слушателей (в данном случае священнослужителей, клироса и прихожан), непосредственно участвующих в совершении богослужения.

Напротив, при внехрамовом исполнении в наиболее яркой форме выражено *разделение* аудитории на исполнителей и слушателей, являющихся объектом эмоционально-эстетического воздействия духовной музыки. Это воздействие тесно связано с целями и задачами, достижению

которых призвано способствовать проводимое концертное мероприятие в соответствии с качественным составом слушательской аудитории. Так например, концертная деятельность Русского музыкального общества и Бесплатной музыкальной школы во второй половине XIX в. была связана, прежде всего, с просветительской задачей, пропагандой, как лучших образцов классической музыки, так и новых авторских сочинений. В то же время главной задачей так называемых духовных концертов, организованных Синодальным хором на рубеже XIX—XX вв., было воспитание духовно-нравственного (этического) начала, обращение к вечным, непреходящим ценностям как первый этап на пути воцерковления. Этической и просветительской задачами определяется и функционирование концертной ветви произведений русской духовной музыки на рубеже XX—XXI вв., в период постепенного и длительного процесса возвращения общества к духовно-нравственным ценностям Православия.

Композиционный аспект. Представим некоторые его элементы в виде сравнительной схемы:

Произведения, тяготеющие к богослужебному полюсу	Произведения, тяготеющие к внебогослужебному полюсу
1. Интонационная основа	
Традиционные (знаменный, киевский, греческий и др.) и обиходные распевы. Могут быть использованы отдельные мелодические контуры напевов, а также интонации народной песенности, и в более редких случаях — интонации внехрамового происхождения.	В интонационной сфере могут отсутствовать традиционные распевы и напевы, музыкальная ткань может содержать интонации внехрамового происхождения (романс, оперная ария, массовая песня и др.).
2. Характер взаимодействия богослужебного текста и музыки	
Богослужебный текст является первоосновой авторского произведения и подчиняет себе все средства музыкальной выразительности.	Несмотря на то, что композитор обязан постигать и раскрывать в музыке содержание богослужебного текста, музыкальная композиция может входить с ним в некоторое противоречие (яркий пример — Символ веры из Литургии св. Иоанна Златоуста Н.Н. Сидельникова).
3. Особенности хорового письма	
Относительно небольшой общий диапазон хора и отдельных партий, отсутствие крайней тесситуры.	Нередкое использование широкого общего диапазона хора и отдельных партий, крайней тесситуры, специфического тембра как подражание инструментальному звучанию (пение с закрытым ртом), иные современные приемы хорового письма.
4. Особенности хоровой фактуры	
Преимущественное употребление гомофонно-гармонической фактуры с одновременным произнесением текста во всех партиях. Использование монодии (унисон, октавные дублировки), псалмодирования на фоне статичного или развитого многоголосия.	Разнообразие хоровой фактуры: монодия, гомофонно-гармоническая фактура, различные виды полифонии. В сочинениях XX в. наблюдается тенденция к «симфонизации» хоровой фактуры.

Итак, феноменальная особенность авторского духовно-музыкального произведения заключается в его преимущественном тяготении к богослужебному или к внебогослужебному жанровому полюсу в зависимости от целого ряда личностно-творческих и культурно-исторических факторов. Для произведений, тяготеющих к богослужебному полюсу, характерно сведение к минимуму художественной ассоциативности и концентрация на внутреннем молитвенном предстоянии пред Богом; непосредственная связь с содержанием богослужения, «вписанность» произведений в развертывание чинопоследования, создание впечатления их исполнения как бы из уст самих предстоящих на службе, а также близость к церковно-певческой традиции с точки зрения композиционных элементов.

Для произведений, более тяготеющих к внебогослужебному полюсу, наряду с постижением и стремлением к раскрытию композитором сакрального смысла богослужебного текста, обращением к неземным, трансцендентным сущностям, характерна широта эмоционально-художественного восприятия слушателя, относительная самостоятельность и обособленность от богослужения, самоценность как произведения музыкального искусства. Связь с церковно-певческой

традицией здесь может быть не столь выявленной или весьма отдаленной.

Список источников

1. *Гарднер И.А.* Богослужебное пение Русской православной церкви. Сущность. Система. История. Т. 1 / И.А. Гарднер. — Сергиев Посад, 1998. — 498 с.
2. *Медушевский В.В.* Духовный анализ музыки : учеб. пособие : в 2 ч. / В.В. Медушевский — М., 2014. — 630 с.
3. *Протопопов В.В.* Музыка русской литургии. Проблемы цикличности / В.В. Протопопов. — М., 1999. — 200 с.
4. *Рахманова М.П.* А.Т. Гречанинов // История русской музыки : в 10 т. — М., 1997. — Т. 10 А: 1890—1917 годы. — С. 170—216.
5. *Рахманова М.П.* Новое направление в духовной музыке: исторические тенденции и художественные процессы // История русской музыки : в 10 т. — М., 2004. — Т. 10 Б: 1890—1917 годы. — С. 392—456.
6. *Сохор А.Н.* Эстетическая природа жанра в музыке // Вопросы социологии и эстетики музыки. — Л., 1981. — Т. 2. — С. 231—293.
7. *Холопова В.Н.* Музыкальные эмоции : учеб. пособие для музыкальных вузов и вузов искусств / В.Н. Холопова. — М., 2010. — 348 с.



Мир культуры и культурология. Альманах научно-образовательного культурологического общества России. — Вып. 4. — СПб. : Научно-образовательное культурологическое общество, 2015. — 558 с.

Альманах — ежегодное издание, охватывающее единое научно-информационное пространство сообщества российских культурологов, вступивших в Научно-образовательное культурологическое общество (НОКО). Альманах поддерживает профессиональное содружество специалистов, заинтересованных в изучении культуры, задает пространство для аргументированных дискуссий по наиболее актуальным проблемам культурологии. Издание ориентировано на доступность и значимость публикуемой информации не только для культурологов, но и заинтересованных специалистов других областей гуманитарного знания, а также сферы управления.

В приветственном слове главный редактор альманаха, вице-президент НОКО, заместитель председателя Научного совета РАН «История мировой культуры», доктор философских наук И.В. Кондаков пишет: «Российский Год Культуры, ставший для культурологии годом интеллектуальной зрелости и суровых испытаний, показал, что даже в сложных условиях, перед лицом серьезнейших проблем отечественная наука о культуре не теряет своего эвристического потенциала, смело берется за решение новых вопросов и несет ответственность за развитие культуры в стране и мире в ближайшем и отдаленном будущем. Доказательством тому является настоящий выпуск ежегодника “Мир культуры и культурология”, публикация которого приурочена к III Петербургскому международному культурному форуму».