

# ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

## PROBLEMS OF MUSICAL STUDIES

---

---

*М. Караманова*

### ПРОБЛЕМЫ КОНЦЕПЦИИ И ЖАНРОВЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ В ЛИТУРГИИ «ОПЛАКАННЫЙ ВЕТРОМ» Г. КАНЧЕЛИ

---

---

*М. Караманова*

### THE PROBLEMS OF CONCEPTION AND GENRE INTERACTIONS IN G. KANCHELI'S LITURGY «MOURNED OVER THE WIND»

Литургия «Оплаканный ветром» рассматривается автором статьи в контексте сакральных циклических композиций советских и постсоветских мастеров (1970–1990-е годы). Раскрываются концепция религиозно-философской трагедии, концепция двойного портрета, выявляются черты иерархичности в драматургии и полижанровости как результат взаимодействия жанровых особенностей концерта, реквиема, литургии, симфонической поэмы и саундтрека современного кинофильма.

*Ключевые слова:* Г. Канчели, «Оплаканный ветром», художественная концепция, религиозно-философская трагедия, полижанровость, концерт, литургия, реквием.

The author of the article considers G. Kancheli's Liturgy in context of sacral cyclical works by Soviet and post-Soviet composers of 1970–1990s. The conception of religious and philosophical tragedy and conception of the double portrait are exposed. Hierarchical features of dramaturgy and poly-genre specificity which peculiar to Liturgy as result of some interactions (between genres of concerto, requiem, liturgy, symphonic poem, and sound-track of contemporary film) are exposed.

*Key words:* G. Kancheli, «Mourned over the Wind», artistic conception, religious and philosophical tragedy, poly-genre specificity, concerto, liturgy, requiem.

На протяжении 1970–1980-х годов в советском искусстве активизировался интерес к религиозной тематике, происходила актуализация сакральных мотивов в произведениях различных жанров. Годы «оттепели» (1960-е) сменились периодом жесткого идеологического давления на сферу культуры, осуществляемого официальными кругами. Наметившееся ухудшение социального климата, государственный диктат в области литературы и искусства, несомненно, воспринимались интеллигенцией как величайшая опасность. Стремление сохранить внутреннюю свободу сопровождалось поисками новой духовности. Эта тенденция, не имевшая аналогов в западной культуре упомянутого периода, объединяла творцов, которые принадлежали к различным искусствам, школам и направлениям. Отмеченные процессы наблюдались и в музыке. Так, в творчестве А. Шнитке появились Вторая симфония («Месса»), Реквием, Второй

скрипичный концерт («Пассион»), Четвертая симфония (с чертами литургии и вариационного моноцикла). С. Губайдулиной были созданы «инструментальная литургия» – метацикл из трех концертов («Detto-II», «Introitus», «Offertorium»), Партита «Семь слов», хоровые полотна «Страсти по Иоанну», «Пасха по Иоанну», «Аллилуия». По мнению отечественного исследователя, «...сакральное, как Вневременное и Ценностное, позволяет художнику найти необходимые смыслы, определить духовные доминанты и, сквозь призму Вечных ценностей, посмотреть на Время Настоящее. Сакрализация смысла опирается в первую очередь на религиозную традицию, устойчиво закрепившуюся в сознании нации на протяжении двух тысячелетий» [6, 78]. Именно в 1970–1980-е годы сознательные сближения или параллели с иконографией страдающей Богоматери, Распятием, Снятием с креста, с другими пассионными сюжетами закрепились в творческом арсенале

ряда отечественных мастеров, после чего были освоены композиторами ближнего зарубежья и России 1990-х годов. По-своему претворяя идеи русской религиозной философии рубежа XIX–XX столетий, композиторы на исходе советской эпохи тяготели к созданию произведений, обнаруживающих более-менее явные жанровые признаки реквиема и литургии.

Религиозная тематика в то время ассоциировалась не столько с определенными конфессиями и соответствующими богослужениями, сколько с возвышенными духовными устремлениями. Например, в одночастном Концерте для фортепиано и камерного оркестра «Introitus» Губайдулиной отсутствуют цитаты литургических напевов. Композитор обращается к инструментальному, а не вокальному составу, ограничившись названием одной из частей мессы. По-иному реализуется скрытый сакральный смысл во Втором скрипичном концерте Шнитке. Беседуя с музыковедом Д. Шульгиным, автор подробно прокомментировал тайный сюжет сочинения. Начальное соло скрипки – «Христос в пустыне». Далее – связная последовательность событий: приход учеников Христа («постепенно их число увеличивается до двенадцати»); агрессивное, «злобное» скерцо – «олицетворение... враждебной к христианам толпы»; эпизод Тайной вечери, поцелуй Иуды (флажолет как «натуралистическая деталь»), пленение Христа и «всевозможные мучительные допросы»; затем – «последний отказ Христа от ответов» и «приговор толпы», самоубийство Иуды. Последующие картины («землетрясение и другие стихийные бедствия», оплакивание и погребение Христа) сменяются итоговым эпизодом – Воскресением Господа, с консолидацией всех голосов оркестра (см.: [7, 48–49]).

В этом контексте находится и широко известное произведение Г. Канчели – Литургия «Оплаканный ветром» для симфонического оркестра и солирующего альтя. Намерение сочинить масштабное произведение для указанного инструмента с оркестром возникло у композитора в начале 1980-х годов. Именно тогда Канчели познакомился с Юрием Башметом, одним из наиболее перспективных отечественных музыкантов, который весьма целеустремленно работал над формированием собственного концертного репертуара, включая новейшую альтювую литературу, и обращался с «просьбами-заказами» ко многим крупным мастерам бывшего СССР – от А. Эшпая до С. Губайдулиной. Непосредственными импульсами, способствовавшими реализации этого намерения, послужили события 1984 года: безвременная кончина Гиви Орджоникидзе – ведущего грузинского

музыковеда, близкого друга Канчели – и заказ от дирекции Западноберлинского фестиваля искусств на сочинение оркестровой пьесы в память усопшего. Литургия, счастливым образом соединившая в себе два самостоятельных замысла, была завершена осенью 1988 года. «Двуединство» художественной концепции отразилось в названии сочинения: «“Оплаканный ветром”. Литургия памяти Гиви Орджоникидзе. Посвящается Юрию Башмету»<sup>1</sup>.

Создание мемориальных сочинений, вслед за «Траурной музыкой» П. Хиндемита, стало характерным явлением XX века. Канчели в одном из интервью заметил, что фактически любое его сочинение так или иначе сближается с литургией. Безусловно, заупокойная литургия – культовый жанр церковного богослужения. Но автор не стремится целенаправленно воплощать в инструментальной композиции характерные детали и подробности религиозного обряда. Достаточно, чтобы в процессе исполнения слушатели преклонили головы, вспоминая умершего художника-Творца, размышляя о Жизни и Смерти, о смысле человеческого существования, Вере, Молитве. «Я не воспринимаю Вашу Литургию как собственно литургию. На мой взгляд, литургия содержит более отвлеченное начало. Она возвышается над непосредственно эмоциональным выражением страдания, – указывала В. Конен в письме, адресованном композитору. – Разумеется, Ваша Литургия – не “плач” и не “вопл”, ассоциирующиеся с жанрами, посвященными слабости человеческой души. Ваша музыка воплощает силу, а не слабость. Но *каждый звук в ней наполнен чувством великого горя, великой потери*. Вот разве только это ощущение величия и связывает ее с литургическим началом» (цит. по: [3, 337]).

Двойное посвящение в названии Литургии обуславливается авторской художественной концепцией *двойного портрета* – Гиви Орджоникидзе и Юрия Башмета. Портрет Башмета воссоздается при помощи исполнительских ресурсов ныне здравствующего альтиста, а музыкальная драматургия характеризует подвижнический и тернистый путь служения искусству ушедшего из жизни Гиви Орджоникидзе. Основной конфликт цикла – противостояние и упорная борьба художника с окружающим миром – способствует концентрации

<sup>1</sup> Впоследствии Канчели посвятил выдающемуся музыканту-исполнителю современности «персональное» произведение – «Стикс» для альтя, смешанного хора и симфонического оркестра (1999). Идея же двойного посвящения была вновь использована в Lament – «Скорбной музыке памяти Луиджи Ноно» (1993), посвященной Г. Кремеру.

внимания на четырех основных образных сферах: ностальгической, молитвенной, агрессивной-императивной и идеально-возвышенной. Об этом конфликте повествует и обращение Канчели к умершему другу – указанный текст расположен на титульном листе партитуры: «И каждый раз, с честью выдержав уготованные судьбой новые испытания, ты обретал силы для очередной неравной схватки. Конечно, тебе помогали жившие в твоей душе ненависть к безобразному и любовь к прекрасному, непримиримость ко лжи и преданность истине. Тебе помогала упорная вера в добро. И еще – музыка!» (цит. по: [3, 329]). Многогранность образного содержания Литургии привлекла внимание прославленного режиссера Роберта Стуруа, который, используя эту музыку, поставил в Тбилисском драматическом театре имени Ш. Руставели спектакль «О, Мать-Богородица» о трагических событиях в Грузии на рубеже 1980–1990-х годов. На протяжении всего спектакля актеры, находившиеся на сцене, безмолвствовали – за них говорили музыкальные инструменты. Упомянутый спектакль придавал сокровенным смысловым аспектам Литургии публицистическую направленность.

В Литургии «Оплаканный ветром» нашли свое отражение темы, присущие всему творчеству композитора, – Жизни и Смерти, Судьбы, Человека и Социума, брэнности Человеческого бытия. Названием сочинения становится фраза «Оплаканный ветром» из стихотворения поэта Галактиона Табидзе. По мнению композитора, данная цитата не является скрытой программой Литургии. Однако в этой фразе содержится основной эмоциональный импульс: скорбно-молитвенное настроение предопределяет динамику художественного процесса. Можно полагать, что выбор, сделанный автором, был не случайным. Обращение к мифологеме Ветра в некоторых восточных традициях и образам-символам скорби, плача в европейском ритуале позволяет сформировать определенные смысловые ориентиры применительно к содержательным аспектам Литургии. *Ветер* – движение *Воздуха*, дуновение, *Дух*, дыхание, *Душа*. Символика дуновения, Ветра как духовной стихии взаимодействует с символикой огня и света. Ветер, рожденный духом, порождает свет в индуистской традиции. В китайских учениях *ветер и поток* – *фэнлю* – символизируют жизнь. Звук – волна – также связан с движением, а музыка есть *звуковой Поток*. Жизнь Художника, интерпретируемая как поток событий, как направленное движение к истинным смыслам, омыта (оплакана) звуковым ветром – звуковым потоком поминальной Литургии.

Эти размышления позволяют дополнить концепцию *двойного портрета* многочисленными символическими параллелями. Альт становится центром произведения, стержнем музыкальной драматургии цикла, символизируя собирательный образ Художника-Творца: музыковед Гиви Орджоникидзе – альтист Юрий Башмет – «голос от Автора». Заметим, что творчестве Ю. Башмета духовная интенция не только определяет направленность интерпретаторского замысла, но и рассматривается как органическая составляющая процесса исполнения. «Для меня как музыканта, – говорит Ю. Башмет, – всегда играли большую роль мои внутренние представления – внутренние видения, ассоциации, художественные импульсы. Они оказывали заметное воздействие на мое общее душевное состояние и тем самым на исполнение» (цит. по: [5, 29]). Не случайно, размышляя о концертно-сценических воплощениях Литургии, Н. Зейфас пишет: «Не знаю, как бы прозвучала “Литургия” у просто хорошего альтиста, но когда ее играет Башмет, буквально за каждым звуком встает несказанная тайна» (цит. по: [5, 29]). Действительно, исполнительскому искусству Башмета присуще некое особое «чувство космоса», увлекающее слушателя в «зоны» свободного полета духа и напряженной мысли. Партия солиста фактически лишена концертного блеска и виртуозности; учитывая это, Канчели не решился назвать Литургию концертом. Впрочем, указывает автор, от солиста здесь «...требуются специфическая культура звукоизвлечения и особое ощущение тембра, умение делать постепенно *diminuendo* и выстраивать целую динамическую шкалу звучностей от одного до четырех *piano*... Иными словами, тоже виртуозность, только без быстрого темпа и головокружных пассажей» [3, 334]. В целом партия солирующего альтя отличается особой задушевностью, что обусловлено стремлением композитора запечатлеть облик своих близких друзей – умершего и ныне живущего.

Конфликтные сопряжения образных сфер воплощаются композитором в художественном процессе через «...взаимодействие трех слоев времени: времени метрически-драматического (неожиданные, внезапно оживающие вспышки истории); времени внеметрически-вечного (парящего, как облака возвышенной неизменности) и времени суммирующе-итогового (где острова вечной драмы человечества и вечное пространство ее неизменного успокоения находят личностно-надличностное, субъективно-объективное разрешение)» (цит. по: [3, 333]). Тем самым достигается напряженно-экспрессивный характер развертывания основного конфликта.

Как и подобает масштабной религиозно-философской концепции, драматургия «Оплаканного ветром» иерархична, становление образных пластов осуществляется по горизонтали и по вертикали. В частях I–III излагается основной конфликт, экспонируются и развиваются все образные сферы цикла. IV часть, формируя *второй, более высокий драматургический ярус*, вводит в контекст упомянутого процесса новые семантические знаки и резюмирует итоговые смыслы целого. Ярусное восхождение направлено к вершине-результату, к формированию зоны Просветления, Преображения (кода IV части), где торжествует лейттема Идеала=Света. Ступенчатое восхождение к итоговой вершине обуславливается тем, что Литургия запечатлевает концепцию *религиозно-философской трагедии*: торжествует идея Бессмертия, Жизни после Смерти и Смерти – Новой Жизни в христианском смысле. Как отмечает Ю. Башмет, в зоне Просветления господствует музыка «невероятной красоты... невероятной глубины» [1, 151].

Интонационным первоисточником всего сочинения является ламентозная секунда – стон, плач или вопрошание, молитва. Она предстает в различных вариантах: интонируется альтом и оркестром, пронизывает музыкальный материал всех частей цикла, прорастает в разных пластах фактуры. Конструктивная тематическая идея – опора на секунду и терцию, их нанизывание, накопление по горизонтали в мотивном развитии и по вертикали в аккордовых гроздьях, – напоминает о «Метаморфозе растений» И. В. Гете, о вытекающих из этого трактата фундаментальных законах творческих процессов А. Веберна, которого особенно почитает Канчели. Иными словами, художественный процесс в Литургии воспроизводит *мифологему Мирового Древа* и упоминаемого выше жизненного *Потока*; здесь Пространство превращается во Время и наоборот. Присущая Канчели запредельная экономия средств невольно ассоциируется с минималистами. Однако у последних художественный процесс характеризуется многократными повторами заданных паттернов, тогда как соответствующие микроэлементы у Канчели, порожденные стилевыми «клише», наделены специфической семантикой и смысловыми кодами. Возникновение этих микроэлементов из тишины Вечности, их дление, варьирование, метроритмическое расширение призваны воплотить *идею вечного становления* (Жизнь как Поток Времени и Пространства). Исходная секундовая интонация становится строительным материалом для формирования важнейших элементов и комплексов: прежде

всего, комплекса А – *Страдания и Скорби* и молитвенно-хорального символа *Веры* (комплекс В). Далее, секунды и терции являются основой агрессивно-громогласных аккордов у фортепиано на *ffff* – полисемантического комплекса С: символа *всепожирającego неумолимого (профанного) Времени (Кроноса)*, а также символа *Смерти* и обобщенного символа *Зла* – агрессивного Социума. Спонтанно возникая на протяжении I части, комплекс С достигает впечатляющих масштабов и служит основой драматургического развития во II-й.

Доминирование агрессивного начала свойственно и *III части*. Комплекс С преобразуется здесь в комплексы D и E, звучание которых приобретает холодный «металлический» оттенок (благодаря соответствующим тембрам клавесина и челесты), символизируя брэнность человеческой жизни, суетность земного бытия. В дальнейшем эти комплексы появляются сразу после темы С (Времени–Судьбы) или одновременно с ней. На протяжении IV части комплекс Времени–Смерти–Судьбы, представленный в двух вариантах: жестко-агрессивном и бездушно-отвлеченном, – достигает апогея своего развития. И только миновав эпизод «бичевания», где названный комплекс прямо ассоциируется с Апокалипсисом, лирические лейттемы Героя, концентрируемые в партии альты, достигают слияния, воссоединения. Речь идет о возвышенной гимнической *теме обретенного идеала* (комплекс М) – *теме Преображения в коде финала*.

Экспозиция *главной темы I части* (основой указанной темы являются ламентозная интонация в декламационно-плачевом и молитвенном вариантах, а также мотив креста) уподобляется *Портрету Художника – Героя повествования*. Партия оркестра также характеризуется активным развитием секундовой интонации. В мелодическую линию альты периодически «вторгаются» то мотив Судьбы из Пятой симфонии Бетховена, то мотив креста, то элемент С (тяжелые аккорды у фортепиано) – символ Злого начала, безжалостного Времени. Но здесь перечисленные мотивы еще не получают должного развития. Альт с новой силой и экспрессией продолжает свою скорбную и щемящую песнь. Скорбно-трагический комплекс (А) непрерывно взаимодействует с молитвенно-хоральным (В). В среднем разделе (ц. 4) из фигураций сольной партии (варьирующих мотив креста) произрастает новый – «летающий», устремленный ввысь – тематический элемент. Его «воздушность», усугубляемая аккомпанементом челесты (возможно, *мотив Ветра?*), предвосхищает романтические аллюзии III части цикла.

Комплекс Зла–Времени–Смерти–Судьбы активизируется во II части Литургии (*Allegro moderato*, форма – сонатное аллегро). Уже в начальном разделе короткие, осторожные и неуверенные реплики альты прерываются ударными аккордами фортепиано и оркестра. Но экспрессивная мелодическая линия солиста звучит все более уверенно и утверждающе, словно Художник-Творец находит в себе силы для дальнейшего сопротивления. Противостоящий альту оркестр как олицетворение негативного начала обнаруживает тенденцию к возрастанию агрессии и напора. Ударные «вторжения» фортепиано находят отклик в партиях других инструментов, порой достигая большой временной протяженности и значительных динамических масштабов. Так концентрируются силы Зла, постепенно вырастая к концу части в грозную всепоглощающую силу. Диаметрально противоположные в образном плане сольная и оркестровая партии вступают между собой в непримиримую схватку, итогом которой становится возвращение основной скорбно-трагической темы I части. Благодаря этому создается драматургическая «арка», скрепляющая музыкальный материал обеих частей. В коде появляется некое «предвестие» итоговой темы Финала (мотив будущего флейтового подголоска).

Если I и II части представляют столкновение лирического Героя-Творца и Смерти–Социума в смертельной схватке, то III часть переносит слушателя в инобытийное, мистическое пространство. Тема Времени–Судьбы трансформируется, рождая два новых музыкальных образа; один из них обозначен нами как D (экзальтированное лирическое переживание, воплощаемое посредством «воздушных» гармонических фигураций на квартсекстаккордах, что вызывает параллели с творчеством Малера<sup>2</sup>), другой – как E (воспоминание о ритмоинтонационной формуле романтического вальса). Их внеличностное и отстраненное звучание напоминает о безжалостном Времени в «Стиксе», где цитируются строки из пролога «Зимней сказки» Шекспира – аллегорический персонаж Время произносит следующее:

Не всем я по душе, но я над каждым властно.  
Борьбу добра и зла приемлю безучастно.  
Я – радость и печаль, я – истина и ложь.  
Какое дело мне, кто плох, а кто хорош.

<sup>2</sup> Речь идет о фигурациях в IV части Третьей симфонии (соло контральто на текст из «Заратустры» Ф. Ницше), во II и VI частях «Песни о Земле» Малера. Показательно родство тематизма и образной атмосферы в целом (при отсутствии точных цитат).

У Шекспира Время всевластно и амбивалентно по отношению ко всем моральным нормам и принципам. Указанный вариант Внеличностного начала представлен в III части Литургии. Возникают ассоциации с весами, на которых взвешиваются добро и зло, накопленные человеком при жизни, или с маятником Времени. В этой части вопросы Жизни–Смерти–Судьбы–Борьбы осмысливаются композитором философски отстраненно. Канчели, рассуждая о собственном творчестве, вновь и вновь подчеркивает, что хотел бы создавать музыку надсобытийную, воспринимать происходящее в мире с горних высот космоса. Он глубоко убежден, что с подобной дистанции, напоминающей о высшей Истине, бессмысленность людских разногласий выглядит очевидной. Поэтому III часть и есть возвышенное, «горнее», фактически не достигаемое в мире реальном и непостижимое, как мистическая суть Бытия. Применительно к названной сути высшие ценности искусства являются лишь отдаленными подобиями, что рождает аллюзии с философскими концепциями Малера. В партии альты интенсивному развитию подвергаются летящие пассажи лейтмотива *Ветра* (объединяющего мотив креста и *passus duriusculus*).

Новый этап столкновения противоборствующих сил – финал Литургии (*Andante maestoso*). Эта часть, подобно слову от Автора, достигает предельной сокровенности высказывания. Именно здесь обобщаются и синтезируются все тематические комплексы предшествующих частей, подводятся итоги пройденного пути. Эпиграфом к этой части могли бы стать авторские строки из цитируемого выше письма к горячо любимому другу: «Как несправедливо, как больно, что ты так рано ушел из жизни». Музыка с еще большей силой воплощает боль и горечь утраты – не случайно протяженность финала достигает 1/3 всего сочинения. Основой тематизма финальной части являются комплексы C и B (Времени=Смерти – Молитвы, оркестровая партия) и A–B (Скорби–Молитвы, альтовая партия). Отметим показательную тенденцию к их «прорастанию» в полнокровные темы, сохраняющие интонационные и фактурные связи со своими первоисточниками. Новые тематические построения пребывают в непрерывном диалоге; соответствующие взаимодействия ассоциируются не с традиционной сонатностью (наподобие главной и побочной партий), но с двойной фугой (при совместном изложении «конфликтующих» тем). Первая – громогласная аккордово-хоральная тема – вбирает в себя комплекс Времени–Судьбы, элементы героических тират и заостренных

«ломбардских» ритмоформул марша. Альтовое соло звучит то скорбно и печально, то отчаянно и надрывно, как бы сопротивляясь приближению неотвратимого конца. Молитвенный комплекс и «внеличностные» варианты комплексов Добра и Зла, периодически также выходящие на первый план, в основном пребывают на периферии художественного процесса. Постепенно обе темы утрачивают свою наступательность, «рассеиваясь» в различных «плоскостях» оркестровой фактуры, словно уходя в некое пространство Памяти=Воспоминания. Очередной прорыв комплекса Смерти–Судьбы сменяется паузой с повисающим у альты звуком *g*. Сходный прием использует А. Брукнер в I части Восьмой симфонии: вслед за провозглашением темы смерти у тромбонов и труб наступает генеральная пауза, что ассоциируется с гибелью героя. Кода цикла (ц. 47 и далее) синтезирует элементы, заимствуемые из I части (цц. 1 и 4), мотив вальса из III-й, а также итоговую тему из II-й. Основной мотив итоговой *темы М* проводится трижды в G-dur (*g-a-a-h-g* на фоне *d* и *h* у оркестра). Таким образом, Литургия завершается квартсекстаккордом – аллюзией комплекса мечты из III части.

*Наложение тональностей G и D* явно апеллирует к монограмме Гиви Орджоникидзе. Как известно, последовательность звуков *g-a-a-s-c-h-e* является монограммой Г. Канчели, а *g-d-s-c-h-d-e* – Г. Орджоникидзе на немецком языке (*g-a-a-c-h-e* и *g-d-h-d-e* – на английском). По нашему мнению, основной мотив темы, проводимой в коде, основывается на монограмме Канчели, а тональный «парадокс» связан с квартсекстаккордом G-dur из монограммы Орджоникидзе. Тональный план цикла: I ч. – *d*; II ч. – *g*; III ч. – *cis-h*; IV ч. – *d-g*. На данном уровне обнаруживается мажорный квартсекстаккорд *d-g-h*, который в заключительном разделе цикла подводит итог предшествующему тональному развитию. Основной тональностью Литургии является *d-moll*, как и в Седьмой симфонии; однако благодаря скрытому «воздействию» монограммы на протяжении цикла постепенно утверждаются мажорные тематические элементы, – Н. Зейфас указывает, что они ассоциируются с музыкой западноевропейского романтизма, которую так любил Орджоникидзе (см.: [3, 334]).

Итак, в Литургии Канчели синтезирующие процессы осуществляются на различных уровнях. Первый уровень синтеза – тематический. Среди элементов, вовлекаемых в темообразование, наиболее значимы стилевые константы различных эпох, из которых формируются основные *музыкально-тематические комплексы*:

барочные риторические фигуры *catabasis*, *passus duriusculus*; черты культовых и традиционных фольклорных жанров – грузинских хоралов, псалмодии, плача, причета; романтические элементы – народно-жанровые, декламационные, романсовые; современные композиторские техники и приемы. Мелодический рельеф «тем», характеризующих «лирического героя» Литургии (партия альты), довольно сложен, прихотлив, отличается регистровой свободой, сочетанием интонаций в узком диапазоне и широкоохватных скачков. Благодаря интонационной многосоставности материала и его комбинаторному варьированию, комплекс элементов, образующих тематизм солиста, оказывается емким и легко трансформируемым. «Авторский голос», репрезентируемый в основном интонационными «осколками», наиболее полно представлен в момент наивысшего откровения – перехода «героя» в инобытие (IV часть). При этом основная тема, интонируемая альтом, воспринимается как истовое покаяние Души.

Особой разветвленностью в Литургии отличается система символов, связанных с религиозной сферой. Охарактеризуем данную систему подробнее, опираясь на классификацию О. Поповской (см.: [4, 153–154]). Во-первых, это музыкальные элементы, воплощающие символику «страдания и молитвы». К числу таковых относятся риторические фигуры «крестного пути», «креста», «распятия», «вознесения», которые обретают особую личностную окрашенность в монологах альты. Во-вторых, образы, представляющие сферу Божественного: «вечной благодати», «Бога-Духа», «воздушного парения Души». Они воплощаются посредством фигуры *catabasis*, «невесомых» пассажей III части, сонорных кластеров, «светящихся» звуковых шлейфов. В-третьих, это образная сфера, репрезентирующая идеи Времени–Смерти–Социума с позиции Страшного суда – риторические фигуры «сошествия в ад», «преисподней», «греха» (ум. 7 и тритоны). Музыкальными «вестниками» данной сферы являются фигура *passus duriusculus*, утвердившаяся в барочной практике как знак «хаоса» и «сошествия в ад», а также кластерные наложения секунд в аккордах Смерти. Центральной в Литургии является сфера исповеди и преображения, очищения, «вечной благодати», воплощаемая на протяжении финала и синтезирующая барочные и романтические элементы. Существенное место в процессе претворения культовой традиции отведено псалмодии, сопряженной с поисками истины, с молитвой, обращенной к Богу. Этот комплекс-«медиатор» обладает двойственной

природой, взаимодействуя не только с миром «личностного» I части, но и с «внеличностным» пространством III-й. Интонационная простота и тональная устойчивость связывают псалмодию с образами финала, олицетворяющими Божественное начало. «Ее присутствие в “речи героя” в драматически сложные моменты знаменует обретение нового взгляда, на основе которого происходит преображение» [4, 152].

На композиционном уровне Литургии, как отмечает А. Шнитке, «...теряют свой смысл все прежние рассуждения о форме и динамике, о традиционном и небывалом; все это предстает в новом свете, и мы еще долго будем осознавать всю неизобретенную новизну этого удивительного композитора» (цит. по: [3, 333]; курсив мой. – М.К.). Упомянутая новизна прежде всего обусловлена синтезом различных принципов формообразования и, соответственно, тех или иных музыкальных форм. Так, в Литургии обнаруживаются черты импровизации, свойственные грузинскому фольклору. Наряду с этим, в сочинении заметны признаки сонатного цикла, модулирующего в моноцикл, что роднит Литургию с симфонической поэмой. Присутствуя на премьерах «Оплаканного ветром», Канчели просил дирижеров исполнять эту музыку «на одном дыхании» – не опускать руки в паузах между частями, не позволять слушателям расслабиться. На московской премьере, которая состоялась через 15 лет после завершения Литургии, все части цикла впервые прозвучали без перерыва. И тогда композитор, высказавший это пожелание, убедился, что оно в полной мере соответствует художественному замыслу, – речь идет о моноцикле продолжительностью 43 минуты.

Исторически моноцикл соединил в себе конфликтность сонатной формы, философичность и эпический размах симфонического цикла. В статье Г. Калошиной «Драматургические процессы и проблема цикла в симфониях Гии Канчели» [2] описаны характерные черты *особого моноцикла*, созданного композитором. В симфониях Канчели, начиная с Четвертой, доминируют закономерности *совмещенного моноцикла*. Как отмечает исследователь, ключевым звеном данного цикла (в отличие, например, от поэм Листа) является традиционная для симфонии *вторая часть – своеобразный портрет «человека размышляющего»*. То же наблюдается в Литургии. Основной круг образов, преобладание медленных темпов говорят о том, что в контексте целого важнейшее значение приобретает упомянутая философская составляющая драматургии сонатно-симфонического цикла. Подобное

смещение акцентов явственно ассоциируется и с общей направленностью реквиема, и с молитвенными разделами литургического богослужения. Вопросы Жизни – Смерти – Веры – Бытия – Инобытия осмысливаются композитором вместе с солистом и слушателями, что предполагает обращение к внутреннему духовному миру человека, его сакральным генетическим истокам.

Авторская жанровая характеристика в данном случае тесно связана с литургической символикой и с толкованием богослужения как «воспоминания» (анамнесиса). Размышляя о сокровенной сути литургического священнодействия, Св. Дионисий Ареопагит говорит, что оно совершается «в Его воспоминании». Это – особое, *вневременное воспоминание*, не подчиняющееся обыденной логике. В нем живут и прошлое, и настоящее, и будущее, как уже *Бывшее и Вечно длящееся*. Иначе говоря, воспоминание, выходящее за пределы антиномий «литургического времени», преодолевает и тем самым снимает логику повседневности. «Такое ощущение формы, при всей своей новизне, воспринимается как объективное и глубоко убеждает – мы мгновенно ощущаем его как вечно уже существовавшее, но почему-то никем до Канчели не замеченное» (цит. по: [3, 333]), никем ранее не воссозданное. Это – мгновение, устремленное в Вечность.

Трактовка художественного времени, столь своеобразно представленная в Литургии «Оплаканный ветром», далеко не сразу была воспринята профессиональной аудиторией за рубежом. Премьере сочинения в исполнении Ю. Башмета под управлением В. Гергиева на Берлинском фестивале (сентябрь 1990 года) рецензенты встретили без особого восторга. В частности, немецкий музыковед К. Гайтель, освещавший концерты фестиваля, весьма иронически высказался по поводу Литургии: «Получасовое сочинение звучит изысканно и скромно, не причиняет слушателю никакой боли и предстает столь же неживым, как и уснувший музыковед Гиви Орджоникидзе, о котором оно скорбит; это, так сказать, прекрасный мертвец» (цит. по: [3, 335]). Скепсис рецензента был опровергнут успешными премьерными сочинениями в различных городах мира, осуществленными как Юрием Башметом, так и другими – японскими, китайскими, бельгийскими – музыкантами. Приобрел известность виолончельный вариант Литургии. Большой интерес вызвали красивые, эмоциональные и цельные по форме хореографические постановки в Майнце и Сиднее. Кстати, в упомянутых спектаклях явственно прослеживалось воздействие

специфических приемов театрального киноискусства на музыкальную драматургию «Оплаканного ветром»: особая роль контрастных сопряжений и кадровости в композиционном процессе, монтажной комбинаторики в тематической организации сочинения и т. п.

Отмеченные выше мифологемы и религиозно-философские символы образуют самостоятельный религиозно-символический уровень художественной концепции произведения. Синтез

музыкальных (реквием, концерт, симфония, симфоническая поэма) и внемузыкальных (драматический театр, кино, поэзия, проза) жанровых сфер, а также культового действия свидетельствует о претворении в Литургии «Оплаканный ветром» характерных черт *полижанровости* высшего порядка, присущей наиболее значительным произведениям Г. Канчели – таким, как опера «Музыка для живых» или «Стикс» для альта, хора и симфонического оркестра.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Башмет Ю. Вокзал мечты. – М.: ВАГРИУС, 2003.
2. Калошина Г. Драматургические процессы и проблема цикла в симфониях Гии Канчели // Памяти учителей: сб. статей / ред.-сост. Е. Г. Шевляков. – Ростов н/Д: РГК им. С. Рахманинова, 1995. – С. 109–118.
3. Гия Канчели в диалогах с Натальей Зейфас. – М.: Музыка, 2005.
4. Поповская О. Символизм как выражение религиозной концепции творчества С. Губайдулиной // Вопросы музыкального содержания: сб. трудов (межвуз.) / отв. ред. Л. П. Казанцева. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1996. – Вып. 136. – С. 146–164.
5. Чернова-Строй И. Юрий Башмет – грани совершенства. – Львов: Пирамида, 2003.
6. Шалькова К. Сакральные циклы Софии Губайдулиной в контексте духовных исканий 1970-х – начала 1980-х годов // Этюды культуры–2007: материалы Всероссийской науч.-практ. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых / под ред. Д. В. Галкина. – Томск: ТГУ, 2008. – С. 77–80.
7. Шульгин Д. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. – Изд. 2-е, испр. – М.: Композитор, 2004.