

АВТОРСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ КАНОНА В «ХЕРУВИМСКОЙ» М. ГЛИНКИ

Е. Лобзакова

AUTHOR'S VISION OF A CANON IN «HERUVIMSKY» M. GLINKA

Фундаментальным качеством творчества М. Глинки является развитие пластов, которые аккумулируют «родовые» знаки русской музыкальной культуры, сохраненные, в частности, в формах церковной музыки. На примере «Херувимской» в статье анализируется взаимодействие субъективной позиции композитора и объективных средств, используемых в духовно-религиозных произведениях. Посредством исследования песнопения на содержательном, композиционном, темброво-фактурном, интонационно-тематическом уровнях осуществляется попытка определить специфику индивидуальной стилиевой интерпретации канонической модели.

Ключевые слова: М. Глинка, «Херувимская», канон, церковное пение.

Fundamental quality of creativity of M. Glinka is development of layers which accumulate «the patrimonial» signs on Russian musical culture kept, in particular, in forms of church music. On an example «Heruvimsky» interaction of a subjective position of the composer and the objective means used in spiritually-religious products is analyzed. By means of church chanting research at substantial, composite, tonal, impressive, thematic, intonational, levels attempt to define specificity of individual style interpretation of initial model is carried out.

Keywords: M. Glinka, «Heruvimsky», a canon, church chant.

Отечественное музыкознание последних десятилетий обогатилось рядом работ, рассматривающих творчество М. Глинки в контексте национальных культурных традиций в целом и идей православного духовного сознания в частности [1; 9; 13]. Их авторами высказана продуктивная мысль об изучении стиля композитора как культурного феномена, в котором произошло заметное соприкосновение музыки церковной и светской. В связи с этим представляется важным изучить роль музыкальных идей, искони присущих культурному сознанию и сосредоточенных в древнерусском богослужении, в активной поисковой деятельности в области национального языка, осуществляемой Глинкой. Отметим, что осознание им жизненности «вечных текстов» русской культуры и их разработка в собственном творчестве, послужили фундаментом дальнейшего процесса активной сопряженности религиозной и светской музыкальной традиций в отечественной музыке.

Стремление реставрировать утраченные древние пласты, сконцентрированные в мелодическом архетипе литургии – знаменном распеве, а также актуализировать ближайшее прошлое – партесный и классической духовный концерт, реализуется композитором в произведениях, имеющих разную функциональную и жанровую направленность. Обоснованием этого тезиса может служить характеристика двух систем – духовной и светской музыки – в творчестве Глинки и тех интегративных процессов, которые протекают между ними. Взаимодействуя в рамках авторского стиля, они создают целостное пространство, отражающее единую систему концептуальных установок творца, направлен-

ную на возрождение духовной традиции в качественно новом синтезе со светской музыкальной культурой.

Смысловой и музыкально-стилевой литургический пласт играли роль мощного контекстного фактора при формировании индивидуального мирозерцания. Об этом свидетельствует вовлеченность сознания Глинки «с младых ногтей» в мир бытового русского православия¹, во многом обусловившего внимание к освоению традиций церковного певческого искусства в собственной композиторской практике, совершаемое на разных этапах творчества.

Первый из них связан с назначением композитора на должность капельмейстера Придворной певческой капеллы (с 1836 по 1839 годы) и написанием одного из самых известных духов-

¹ Биографические материалы позволяют судить о подлинном интересе композитора к оригинальной, высокоразвитой певческой православной культуре задолго до начала деятельности в Капелле – в детстве и юности. По своим собственным воспоминаниям, в детстве Глинка любил «ползать по полу, рисуя мелом деревья и церкви» и питал страсть к колокольному звону, искусно подражая ему на медных тазях. «Я был весьма набожен, и обряды богослужения, в особенности в дни торжественных праздников, наполняли душу мою живейшим поэтическим восторгом», – писал он о своих детских впечатлениях [4, 211–212]. По свидетельству сестры, Л. И. Шестаковой, русское богослужебное пение было органичной частью его слухового опыта и в более зрелые годы: «Брат, пробыв недолго в церкви, возвращался домой и немедленно садился за рояль, чтобы воспроизвести что-нибудь подобное слышанному...» [12, 43–44]. Также широко известен факт тесного общения Глинки на последнем этапе жизненного и творческого пути с одним из самых ярких духовных авторитетов XIX века – святителем Игнатием (Брянчаниновым).

ных сочинений – 6-голосной «Херувимской»². С самого начала работы в капелле Глинку волнует проблема самобытности русского богослужебного пения; композитор ставит перед собой не утилитарную задачу овладения церковным обиходом, что было необходимо для исправного несения службы, а перспективную цель – исследование новых возможностей реформаторства в этой области.

Второй, относящийся к началу 50-х годов, ознаменован написанием еще двух заметных сочинений – Великой ектении и «Да исправится», а также появлением идеи о необходимости стилевой реформы богослужебного пения. По воспоминаниям В. Стасова, в середине 1850-х годов композитор, уже «дав России национальную оперу... захотел дать ей и национальную гармонию (истинную и церковную) для ее древних мелодий. Между тем он приготавливал материалы для своих будущих работ, выписывая из „Обихода“ церковного мелодии, интересовавшие его, и которые он желал положить на настоящую церковную гармонию, и сделал несколько попыток гармонизации, в соответствии со своими новыми идеями» [10, 518].

Путь Глинки как композитора и мыслителя в области русской духовной музыки освещается исследователями очень разноречиво. Одни говорят об открытии им «великих перспектив» в этой области; отводят в эволюции этого направления ему ту же значительную роль, которую он сыграл в формировании светской композиторской школы – как «пролагателя путей», реформатора, «прозорливо намечающего многие принципы московской школы» [7, 4]. Другие полагают, что главная его цель – достижение самобытности русского богослужебного пения – так и осталась нереализованной [8, 83]. Причина этого часто видится в ошибочности пути, избранного Глинкой, – его ориентированности в стилевой реформе на западные церковные лады и строгий полифонический стиль [3, 395].

Есть смысл обратиться непосредственно к предмету дискуссии. Анализ конкретного музыкального материала духовных сочинений, осуществленный с точки зрения поиска новаций, совершенных композитором в этой области, скорее доказывает первое мнение. В «Херувимской» и, позднее, в песнопениях «Ектения первая», «Да исправится молитва моя» раскрываются новые тенденции гармонического языка – опора на линейность, сопряженность тональных и модальных свойств гармонии. Истоки этого видны уже в первой части «Херувимской», где Глинка избегает регулярной смены функций, нарушая метрическую тактовую систему. В результате фактурного решения

(поочередного вступления голосов сверху вниз) образуются модальные диссонансы, которые не торопятся к разрешению.

Несмотря на то, что духовно-музыкальные сочинения 50-х годов в целом также опираются на принципы тонально-функциональной организации, элементы модальной ладовой системы в ее недрах еще более активны, чем в «Херувимской». Очевидно, что композитор ищет гибкий подход в создании многоголосия, сочетающего гармоническое и мелодическое начала. И в «Ектеньи», и в «Да исправится» преобладает повторяемость мелодических формул (попевок), способствующая созданию молитвенной континуальности. Если в первом из названных песнопений можно проследить функциональную организацию формы (своего рода вступление, экспозицию, развитие и завершение), то во втором форма аperiодична: представляет пять протяженных строф, каждая из которых имеет индивидуальное строение. Кроме того, в «Да исправится молитва моя» Глинка обращается к обработке мелодического архетипа церковного пения – знаменного распева. Такой подход к решению проблемы многоголосной реставрации древнего интонационного пласта – намечает те тенденции, которые станут определяющими в деятельности Н. Римского-Корсакова, С. Рахманинова и представителей «московской школы».

Попытаемся произвести анализ «Херувимской» с точки зрения взаимодействия авторского стиля и традиционных канонических установлений. Ее музыка – глубокомысленное и прочувствованное отражение гимнографического содержания и сакрального смысла. По существу, в тексте песнопения сосредоточена теория ангелогласного пения: «Люди, подобно херувимам („иже херувимы“), воспевают Троице трисвятую песнь, отрешившись от всего земного, отложив житейские попечения. Подражая херувимам, голоса человеческие, сливаясь с херувимскими, образуют общий хор славословия... „Иже херувимы тайнообразующе“ – это преображение людей в херувимов – не только тонкий поэтический прием, это момент *просветления, возвышения души, ее таинственное преобразование с помощью пения, музыки*» ([2, 176–177]; курсив мой. – Е. Л.).

Стилистика формотворчества «Херувимской» символически реализует сакральную идею *троичности*, заложенную в гимнографическом тексте («животворящей Троице Трисвятую песнь припевающе»). Благодаря повторности первых трех строф, в синтезе с ускорением темпа в каждой последующей, молитвословие звучит как трехкратное восхождение к кульминации – «Яко да Царя».

Жанровый облик песнопения Глинки в целом обусловлен тенденцией привнесения в русское церковное пение элементов духовной и светской западноевропейской культуры, которая наиболее активно проявляет себя в течении XVIII – начале XIX века сначала в партесном и затем в класси-

² Много ценных наблюдений об этом этапе в творческой судьбе композитора можно почерпнуть из комментариев к «Запискам» Глинки, сделанных С. Тышко и С. Мамаевым [11].

ческом духовном концерте³. Так, прочерченная в музыкальной ткани альтов и первых теноров линия параллельного *терцового* движения, заставляет вспомнить характерный стиль *партесных* концертов, в которых часто используется мелодико-гармоническая структура *канта*. Развитость «полифонического элемента» (в описанном выше разделе «Яко да Царя»), особенно в виде западноевропейского фугато, также более характерна для жанра духовного концерта, активно взаимодействующего с «внецерковными» музыкально-культурными пластами, нежели для храмовых литургических песнопений.

Однако наиболее значимой, на наш взгляд, является предпринятая Глинкой в этом песнопении попытка воссоздать образ литургического пения как языка богообщения, который способен выражать невыразимое (духовный опыт) через *опредмечивание в музыкальном символе*. Так, партитура «Херувимской» представляется своеобразным прозрением, предвосхищающим символичность хорового письма русской школы конца XIX – начала XX века. Каждая из трех первых строф песнопения⁴, построенных на едином тематическом материале, воплощает сакральные пространственно-временные представления литургической картины мира, зафиксированной в антиномиях «горе» и «долу», сакрального времени-вечности и профанного времени-события. Первая линия, которая в *горизонтали* выявляется в партии сопрано, представляет собой куполообразный ход в пределах гексахорда (глинкинский гексахорд?) и символизирует «верх» литургического двубытия.

Второй фонический пласт, формирующийся в первых четырех тактах путем *нисходящего* постепенного включения хоровых голосов рождает определенный слуховой и зрительный образ *вертикального* движения *сверху вниз*, «с неба на землю», связывая мир «горний» с миром «дольним» (ТI-ТII-БИ-БII). Заключительная «Аллилуйя», звучащая после эпизода «Яко да Царя», завершает

тематическую цикличность песнопения «интонационным зеркалом» этого комплекса – *восходящей вертикалью* вступления голосов (Б-Т-А-С), устанавливая связь между земным миром и сферой вечного бытия. Так в динамически-процессуальном виде интонационного становления формируется символический образ, берущий на себя функцию непосредственного включения верующего в сакрально-преображенную реальность.

Отметим еще одну немаловажную деталь, конкретизирующуюся в структуре, тематизме, приемах его развития и других компонентах текста последней части песнопения. Ее звуковое пространство дифференцировано благодаря контрасту временной организации строки «Яко да царя всех подыдем» и строки «ангельскими дориносимо чинми», отделенных друг от друга полным «выключением» хоровой вертикали и динамическим контрастом (*f – pp*).

Первая, благодаря изложению в виде классического четырехголосного фугато (фуга – «бег»), плотно заполняющему (благодаря вступлению голосов) звуковое пространство, а также ритмической активности самой темы, содержащей пунктирный ритм, юбилейным распевам слогов, регулярным сменам функций оставляет ощущение музыкальной «событийности», акустического движения, динамики. При этом гармоническая логика этого сегмента песнопения управляется законами тональной функциональности. В передаче «ангельского» пения второго сегмента текста, напротив, проявлен образ *внесобытийности, вечности, акустического покоя*: фонический комплекс формируется благодаря «облегченному» звучанию в высокой тесситуре верхних голосов; из-за постепенного расширения амплитуды на органном пункте *d* возникает ряд диссонирующих созвучий (вплоть до неразрешаемого в течение целого такта «кластера» $f-g^1-b^1-c^2$) управляемых линейной логикой. Такая диалектика динамики и статики в решении последней кульминационной строфы песнопения воплощает идею преобразования профанного пространственно-временного модуса в сакральный, что соответствует смыслу и цели христианского богослужения, его церковных таинств: духовное содержание так глубоко врастает в музыкальную логику оформления материала, что становится ее неотделимым компонентом.

Итак, опыты Глинки в области клиросных композиций обладают огромным выразительным потенциалом. Как было показано на примере «Херувимской», они являют целостность «религиозного – светского» начала: традиционные канонические установления, сопряженные с принципами литургического символизма и пропущенные сквозь призму творческих представлений композитора, репрезентируют их сакрально-музыкальный образ, звучащий и обновлено и ассоциативно традиционно.

³ По мнению А. Ковалева, сущность жанрового содержания концертной ветви литургии обусловлена противоречием между «изначально церковным предназначением духовно-музыкальных сочинений, связанном с совершением богослужения, стремлением русских композиторов «выразить в звуках мысль текста священных песнопений» (Д. Разумовский), и постепенной секуляризацией церковного пения, влиянием внешних стилевых проявлений», выраженных в использовании музыкальных средств выразительности внебогослужебного и внецерковного плана [5, 21–22].

⁴ Наиболее типичная структура Херувимской песни, сложившаяся в музыке православного богослужения, предполагает 4 раздела – А, А₁, А₂, В, делящиеся соответственно четырем строфам текста:

1. Иже херувимы тайнообразующе,
2. И животворящей троице трисвятую песнь припеваючи,
3. Всякое ныне житейское отложим попечение. Аминь.
4. Яко да Царя всех подыдем ангельскими невидимо дориносима чинми» (подробнее об этом см. статью П. Левандо [6, 18–19]).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бекетова Н. Праздник русской музыки: «Жизнь за царя» Глинки как национальный миф // Южно-Российский музыкальный альманах – 2004. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. – С. 20–32.
2. Владышевская Т. Музыкальная культура Древней Руси. – М.: Знак, 2006.
3. Гарднер И. Богослужбное пение русской православной церкви. – Типогр. Преп. Иова Почаевского. – Gordanville, New York, 13361. U.S.A., 1978. – Т. 2.
4. Глинка М. Полное собрание сочинений. – М.: Музыка, 1973. – Т. 1: Литературные произведения и переписка.
5. Ковалев А. Литургия в творчестве русских композиторов конца XVIII–XX веков. Специфика жанра и организация цикла: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2004. – 36 с.
6. Левандо П. «Херувимская песнь» Глинки // Русская хоровая культура. История. Традиции. Современные проблемы: Сб. науч. тр. / Ред. П. Подбологов. – СПб.: СПбАК, 1995. – С. 11–28.
7. Левашев Е. Традиционные жанры православного певческого искусства в творчестве русских композиторов от Глинки до Рахманинова. 1825–1917. Исторический очерк. Нотография. Библиография. – М.: Техноинфо, 1994.
8. Рахманова М. М. И. Глинка и В. Ф. Одоевский: на пути к обретению «истинно православного» церковного пения // Новоспасский сборник. Вып. 1: Материалы всероссийской конф. «М.И. Глинка: Личность. Музыка. История» / Отв. ред. Н. Деверилина. – Смоленск: Смоленская городская типография, 2005. – С. 83–91.
9. Смагина Е. Оперная поэтика Глинки в контексте национальных культурных традиций: монография. – Ростов н/Д; Волгоград: РГК им. С. В. Рахманинова, 2004.
10. Стасов В. Избранные сочинения: В 3 т. – М.: Искусство, 1952. – Т. 1.
11. Тышко С., Мамаев С. Странствия Глинки: Комментарии к «Запискам». К 200-летию М. И. Глинки». – К.: НМА Украины им. П. И. Чайковского, 2000. – Ч. 1.
12. Шестакова Л. Былое М. И. Глинки и его родителей // Глинка в воспоминаниях современников. – М.: Гос. муз. изд-во, 1955. – С. 29–47.
13. Щербак Т. «Жизнь за царя»: черты священнодействия // Музыкальная академия. – 2000. – № 4. – С. 154–157.