

ОБРАЗ БОГОМАТЕРИ В ХОРОВЫХ ЦИКЛАХ  
Ю. ФАЛИКА И Д. СМИРНОВА

A. Sviridova

IMAGE OF VIRGIN MARY IN CHORAL CYCLES  
OF YU. FALIK AND D. SMIRNOV

Статья посвящена интерпретациям образа Богородицы в хоровых циклах а'cappella Ю. Фалика («Литургические песнопения», «Молитвы», «Чудотворные лики») и Дм. Смирнова (хоровая фреска «Скорбящие радости Богородицы» для женского голоса, саксофона-сопрано и смешанного хора).

*Ключевые слова:* символ, икона, канон, модель, стиль, фактура, симметрия, интонация, заступничество, исцеление.

The article is connected with interpretations of image of Virgin Mary in choral seculars а'cappella of Yu.Falik («Liturgical church charting», «Prayers», «Wonder-working faces») and Dm.Smirnov's (choral frescoes «DelofulBlisses of the Virgin» for femele voice, saxophone-soprano and the mixed choir).

*Key words:* symbol, icon, canon, model, style, texture, symmetry, intonation, intercession, healing.

В обширном, разнообразном по жанрам, богатству чувств хоровом наследии Ю. Фалика – исполнителя-виртуоза, композитора, педагога, дирижера симфонического оркестра – значительное место занимает духовная музыка для хора без сопровождения. Ее поэтической основой служат православные канонические тексты, а центральным образом циклов (молитв и литургических песнопений) становится лик Богородицы (Не рыдай мене, Мати, От святых иконы, На величье повечерии, Песнь Пресвятой Богородицы, Из канонов Покаянного и Молебного – «Литургические песнопения»; К Богородице – «Молитвы»; Стихира Тихвинской иконе Богородицы, К Смоленской иконе Пресвятой Богородицы, К Иверской иконе Пресвятой Богородицы, К Державной иконе Пресвятой Богородицы – «Чудотворные лики»<sup>1</sup>).

Богородица с Младенцем... Неисчислимы произведения живописи на этот сюжет. В латинском западном мире данный мотив нашел глубокое и волнующее воплощение в полотнах Рафаэля, Леонардо да Винчи, Лукаса (Луки) Кранаха-старшего, Луини, Андреа дель Сарто и др. Несчетны творения православной иконографии на сюжет Пречистой Девы Марии с Богомладенцем. Считается, что первые живописные

лики Богородицы были сотворены евангелистом Лукой. Чудотворных икон Матери Божией, составленных и описанных протоиереем И. Бухаревым, – 335, всего же икон Богородицы, почитаемых русской православной церковью, – около 700 [16, 7].

По способу изображения известны три типа древнейших чудотворных икон: *Одигитрия Смоленская*<sup>2</sup>, где Младенец восседает на левой руке, *Богородица Владимирская*<sup>3</sup> – с Младенцем на правой руке, и *знамение*, где Младенец «при персях» Богородицы.

Иконографический тип – Богородица, прижимающаяся щекой к щеке ласкающего ее Младенца Христа, родился в Византии и назывался Элеуса («Милостивая»). В русской иконописи за ней закрепилось красиво звучащее название «Умиление»: «...расположение лиц дает возможность „перекликаться“ друг с другом взорами... Икона – поэма материнской нежности, любви, душевной ласки» [13, 200]. Нерасторжимость фигур Богородицы и Младенца служила образцом подражания как совершеннейшее живописное выражение всепоглощающей одухотворенности.

В византийской иконографии использовались статические символы, которые как носители

<sup>1</sup> Теоретики патристики («отцы церкви» II–VIII веков, в произведениях которых излагались основы христианского богословия) приписывали иконе свойства энергии (благодати) изображенного архетипа (прообраза). Отсюда распространенная в православном мире вера в чудотворные иконы [14, 162].

<sup>2</sup> На Русь перевезена в 1046 году, в 1101 году Владимир Мономах построил Смоленский храм в честь Богородицы и перенес в него икону. С этого времени она стала называться Смоленской [16, 31].

<sup>3</sup> Перевезена на русскую землю в 1115 году [16, 8].

ли информации могут содержаться в *знаковой* форме (смысл ее доступен только посвященным), *образной* форме (доступен всем, реализуется в искусстве), *непосредственно* (символ не только обозначает, но и «реально» являет собой обозначаемое – литургическая символика)<sup>4</sup>. Символ выполнял три функции: *обозначал* духовные сущности, *возводил* к ним человека, «реально» *являл* мир сверхбытия на уровне бытия. Образ выполнял только первые две и был необходим для приобщения «неизреченного и непостижимого к неизрекаемому и непознаваемому», чтобы человек «посредством чувственных (предметов) восходил к духовному и через символические священные изображения – к простому (совершенству) небесной иерархии» [5, 39, 41].

Византийская культура (эпоха «духовной диктатуры церкви»), по определению Ю. Лотмана, относится «к культурам высокого уровня знаковости» (цит. по [10, 17]), поэтому канон был одной из значимых эстетических категорий<sup>5</sup>. Иконописные предписания IX–X вв., узаконенные церковью, касались *идеи* (набор церковных сюжетов, ситуаций, мотивов-тем), *цвета* (золотые фоны, нимбы, крылья ангелов, подчиненность синего цвета – лазурь Вечности, цвет «незримой кущи», нездешнего пространства – золотому<sup>6</sup>, моделирование ликов, наложение пробелов, создающих иллюзию излучения света самим ликом, светоносные краски), *композиции* (набор конструктивных моделей, контурные зарисовки различных духовных сю-

<sup>4</sup> Начало средневековому иконописному символизму положила развернутая концепция Псевдо-Дионисия («Ареопагитик») о том, что системе передачи информации «от Бога к человеку» необходимо совершить качественное преобразование этой информации на рубеже «небо – земля»: из духовного носитель информации превращается в материальный. Символы делятся на две группы: динамические (процессы, литургические действия, богослужебные таинства и т. д.) и статические (произведения искусства, телесные атрибуты Божества, которыми наполнена Библия) [10, 339–342].

<sup>5</sup> На VIII Вселенском соборе в Никее (787 г.) было официально установлено почитание святых икон Иисуса Христа, Пресвятой Богородицы, Святых Ангелов и всех святых мужей и жен. Константинопольский собор (843 г.) утвердил иконографический канон, поставил точку в длительной борьбе с иконоборчеством, установил праздник Торжества Православия (Деяния Вселенских соборов, т. VII) [10, 486].

<sup>6</sup> Исторические источники свидетельствуют, что золото использовалось в Древней Греции и Древнем Риме при изготовлении статуй Божества. Античные художники восприняли золото как элемент, имеющий божественную природу. Именно такое понимание золота было унаследовано в преобразованном виде византийскими иконописцами в контексте христианского миропонимания.

жетов, организация пространства, расстановка фигур, их позы, жесты, драпировка одежды...) [13, 207].

Христианская религия и искусство всегда существовали вместе: мозаика, фрески, иконы, являющиеся неотъемлемой частью архитектуры храма и его убранства, органично дополнялись литургической поэзией и музыкой.

Принятие Русью византийского православия (988 г.) означало утверждение восточно-христианской религиозной традиции как некой «суммы идей», традиционных форм богослужебного ритуала, текстов церковных песнопений (в славянском переводе). Однако *оформление* христианского культа на Руси (иконопись, зодчество, поэзия, музыка) было самобытным<sup>7</sup>. Православный иконописный канон сложился на Руси в XIV–XVI веках в работах Андрея Рублева, Даниила Черного, Феофана Грека, Дионисия, а Стоглавый собор (1551 г.) строго предписал «писати... иконы... как писал Одрей Рублев и прочие» [10, 428].

Прямые аналогии между фактами общественной жизни и явлениями в области культуры вряд ли возможны, но точки соприкосновения между религией, философией, музыкой наиболее ярко проявляются на рубежах столетий. Они отмечены рождением новых эстетических канонов, творческих принципов, новых жанров, стилей, языковых средств: конец XVI – начало XVII века – эпоха демественного и путевого распева<sup>8</sup>, конец XVII – начало XVIII века – расцвет партесного стиля, рубеж XIX–XX веков – эпоха необычайного религиозного подъема<sup>9</sup>, когда музыкальный авангард облек свои идеи в космические образы материального мира, а символизм – в религиозно-мистические. Конец XX – начало XXI века – время интенсивно-возрождения духовных жанров – получило

<sup>7</sup> Прав был А. Пушкин, написавший: «Нравы Византии никогда не были нравами Киева». Воздействие на заезжих византийских учителей доказано исследователями древнерусского искусства, выявлены имена киевских русских художников XI–XII веков (Георгий, Сежир, Олисей, Стефан, Микула, Радю, Алимпий), владими́ро-суздальских зодчих (Петр Милонеч, Коров Яковлевич, Иоанн, Олекса, Бакун-Аввакум) – выходцев из народа [14, 114, 128].

<sup>8</sup> Андрей Рублев в художественной форме воплотил богословское учение о триединстве Отца, Сына и Святого Духа, которое нашло отражение и в форме трехстрочного ангелогласного многоголосия: идея Троицы была перенесена с иконы в музыку [6, 73].

<sup>9</sup> Учения В. Соловьева о Софии Божественной Премудрости, Красоте и Истине, Д. Мережковского о борьбе с «мещанством» – мирскими страстями, П. Флоренского о единстве метафизической природы: Истины, Добра и Красоты, философия мистического творчества Н. Бердяева, согласно которой творчество есть вдохновение, интуиция, озарение, воображение, то есть «откровение Духа в слове, краске, звуках» [8, 25].

название «новой сакральности» или «новой религиозной волны». В рамках различных музыкальных композиций отечественных авторов нашла отражение древнерусская иконописная живопись, в частности, образ Богоматери. В них Пресвятая Дева Мария олицетворяет недостижимо прекрасные «небесные» свойства и является воплощением эстетического идеала – духовной красоты, христианского милосердия, благочестия и смирения.

С середины 80-х годов Ю. Фалик начал активно изучать мело-ладо-ритмические особенности сакрального массива религиозного культа: храмовую музыку, литургические песнопения, расшифровки знаменных распевов, труды Д. Успенского, М. Бражникова. За двенадцать лет (1992–2004) композитор «запечатлел» образ Богородительницы в десяти Молитвах, что говорит о сознательном выборе «лика» и жанра – ритуализированной «формы общения» с Всеблагой заступницей, милосердной Матерью Божией.

Для молитв композитор нашел своеобразную вокально-хоровую стилистику, которую сообразно жанру можно определить как «пропетая *радость*» (славословие, благодарственный гимн), «пропетое *покаяние*» (плач о грехах), «пропетое *смирение*» (музыка четвертого измерения<sup>10</sup>, когда «раскрывшаяся душа как бы наполнена до краев Божеством» (Б. Шлецер)). Путь подлинно христианской жизни – это путь к спасению через пробужденность Духа и сознания, путь, который Н. Филатова на основе богословской литературы и церковных идеалов определяет триадой «покаяние – преображение – смирение» [19, 72].

Покаяние начинается от осознания греховности, морального несовершенства, страстного желания и необходимости очищения, чтоб

...павший духом и восставший...

В пучине страшной покаянья

Обрел спасенье и покой...

(И. Аксаков. Поэма «Мария Египетская»)

Покаяние в системе христианского календаря – посты, Молитвослов (раздел «Молитвы на сон грядущий») – предусматривает каждодневное личностное исповедание грехов. Духовное преображение – это нравственная, духовная «перестройка» («любите врагов ваших, благо-

<sup>10</sup> В теоретическом музыкознании понятие «музыка четвертого измерения» («вне мира») приобретает функцию терминологического клише наряду с определениями «катарсическая кода» (В. Бобровский), «финал-преображение» (А. Должанский) и характеризуется эффектом эстетического переживания, трансформации чувств, реализующимся как духовное очищение, воспарение к источнику Вечного Света и, наконец, как яркий способ выражения идейно-содержательного элемента потустороннего, мистического.

словляйте проклинающих вас, благотворите ненавидящих вас и молитесь за обижающих вас и гонящих вас» – Мф. 5: 43–44), которая определяется общей христианской этикой кротости, смирения, любви к ближнему, способствует утверждению «мировоззренческой тоники» (В. Медушевский). Смирение – «атрибут Божественной любви» (архимандрит Софроний), это высшая ступень из тридцати трех духовных добродетелей, «умерщвление всем... страстям есть смиренномудрие, и кто победил сию добродетель, тот все победил» [9, 351].

Трем типам молитв (благодарственная, просительная, покаянная) в духовных циклах Ю. Фалика соответствуют три модуса состояний, три сферы средств музыкальной выразительности. Благодарственные (хвалебные) разделы молитв трактуются композитором как воодушевление радостного порыва за заступничество и покровительство Богоматери и потому реализуются через моноритмическое *tutti*. Это семи-восьмиголосие ликующей общины, проникнутое «благоговением к святости и божественности изображаемой личности» [3, 114], авторитету Богородительницы. Отсюда повышенный интерес Ю. Фалика к грузной аккордовой «кладке», фонизму созвучий, красочности тональных смен, отсюда «звончатость» интонаций аккордово-фанфарного контура, «праздничное благолепие» звучности хоровой партитуры.

Молитва-ектения с тематизмом «горести и страдания» (Б. Асафьев) – это «голос» молящегося о помощи и вторящей ему просящей паствы как модель совместной молитвы, поэтому она реализуется через наличие сольного запева, хорового или террасообразного подключения голосов, взаимодополнение хоровых эпизодов тембрами солистов, через подголосочно-полифонический тип организации хоровой звучности.

Молитва-покаяние раскрывает тончайшие изгибы душевных движений, мыслей, чувств, то есть внутреннее состояние исцеляющейся души. Сосредоточенность внимания на словесном тексте в момент «стояния» перед чудотворным ликом Богородицы реализуется посредством речевого интонирования. Принципами фактурного структурирования хоровой партитуры становятся: гетерофония, солирующий голос на остином фоне, двух-трехголосие однородных тембров на квинтовой педали, «неверное» пение (гармонизация мелодических попевок секундами). Протяженные сольные фрагменты мужских голосов ассоциируются с голосами священнослужителей (епископ, пресвитер, предстоятель, дьякон), обладающих красивым и сильным басом или тенором.

Стиль молитв ликам Препоблагословенной Богоматери в циклах Ю. Фалика представляет мастерское переинтонирование композитором разных традиций культовой музыки в их сложнейшем взаимодействии. Возникающие в интонационно-лексическом составе попевок аллюзии, микроцитаты говорят о широком спектре воспроизведения жанрово-стилистических моделей древнерусской хоровой культуры (монодический знаменный распев, гимнодия, славословия, респонсорный речитатив), а также более позднего периода (строчное пение, торжественный кант, партесный концерт). Так, при произнесении ключевых слов покаянного и просительного разделов молитв («усердно молим Тя», «такую мою немощь посяти, и тело исцели», «погибаем от множества прегрешений», «в покаянии зовущие» и т. д.) Ю. Фалик воспроизводит традиции обиходной практики, которые проявляются в опоре на совокупность мелодических интонаций, близких знаменным попевкам: интонация «группетто» – мелоформула, опевающая снизу и сверху основной тон, опорную терцию и др. Для выражения жанрово-стилевого типажа духовных песнопений композитор сознательно и целенаправленно использовал церковные манеры исполнения молитв: в *solo soprano* (К Иверской иконе Пресвятой Богородицы<sup>11</sup>) налицо строгая диатоника, единая инвариантная база мотивов – плавное поступенное движение, основанное на секундовых сопряжениях, «узкообъемные» микроладовые образования, устойчивые интонационно-графические формулы, распевки отдельных слогов ритмически равными длительностями (пример 1).

Становление мелодической структуры связано с повторением, изменением направления попевок, их секвентным смещением, интонационным сцеплением. Исходная попевка служит источником и продолжением развития, придает сольному фрагменту черты рассредоточенной вариационности – признаки, характерные для знаменных распевов.

*Soli tenore* (К Державной иконе Пресвятой Богородицы<sup>12</sup>), *basso e tenore* (К Смоленской иконе Пресвятой Богородицы) также подтверждают «структурно-семантический инвариант» (М. Арановский) жанра: взаимодействие «дробности» словесно-музыкальной формы с нерасчлененным мелодическим развертыванием,

<sup>11</sup> Первое «явление» зафиксировано в 829 году в Афоне (Иверская область) – отсюда название. В Москву попала в 1648 году [16, 14].

<sup>12</sup> Богоматерь восседает на троне с державой, скипетром и в царской короне на голове. Знаки царской власти дали основание назвать икону «Державная».

объединение секундового последования тонов в простые формулы в объеме трихорда, тетрахорда, наличие квартовых скачков как признак «обиходного звукоряда» (ступени на расстоянии кварты являются носителями одной ладовой функции), отсутствие повторяющейся ритмической формулы – каждая мелодическая строка содержит разное количество ритмических единиц (пример 2 а, б).

Возможно, Ю. Фалик не проявил оригинальности в выборе интонационного словаря наиболее древнего слоя духовной музыки, поскольку «современные композиторы, обращаясь к богослужебным текстам Русской Православной Церкви, чаще всего сознательно избирают стилизованную модель знаменного распева в самых различных его модификациях» [20, 223], но и в стилизации разнообразных форм многоголосного певческого искусства как диалоге «между некогда звучащим и вновь озвученным... незримо надстраивается ореол подразумеваемого» [18, 99]: кроме культовых традиций широко представлена палитра других звуковых реалий. Обилие трихордов с «зеркальным» отражением исходного направления движения, разнонаправленных тетрахордовых попевок, «сцепляемых» квартовых рядов вызывает ассоциации не только со средневековой гласовой системой попевок, но и с древнерусским фольклорным пластом [2]. Речевые интонации различных оттенков (песен земледельческого годового круга, былин, плачей, славлений и т. д.) составляют общий «словарный фонд» тематизма «Чудотворных ликов» и Молитв Богородице Ю. Фалика. Не случайно А. Кастальский считал культовые песнопения и русскую народную песню «двумя неотъемлемыми и взаимосвязанными источниками русской национальной культуры», что дало повод Б. Асафьеву сравнить композитора с русским иконописцем [11, 7]<sup>13</sup>.

Гармония как система аккордов и их сочетаний, а также фактура, обладающие количественными (число звуков, голосов), качественными (степень значимости и «предназначения» того или иного элемента), фоническими (эффект сочетания звуков, голосов), пространственными (заполнение регистровой шкалы) параметрами измерения поражает широким диапазоном решений. С одной стороны, «первородная» переменная тоникальность (многоопорность) в духе обиходной ладовости, упрощенная гармония (терцовая втора к основному напеву снизу), с другой, – синтез гетерофонических, полифонических, гармонических звуко сочетаний,

<sup>13</sup> О связях древнерусского певческого искусства письменной традиции и былинных напевов см. [2].

связанный с экспрессией чувств, молитвенной экстазией. Отсюда два типа гармонических формаций: *консонанс* (солирующий голос на выдержанном фоне двузвучия, трезвучия, благоговейнейшая стройность аккордовой вертикали) – *диссонанс* (трезвучная полиаккордика, жесткие кварто-секундовые комплексы при одновременности звучаний самостоятельного интонирования каждого голоса). Отсюда и универсальный стиль, овеянный архаикой, сочетающий различные способы исполнения: одиночное, попеременное («ответщательное»), совокупное («общинное»).

Наиболее разнообразно с точки зрения фактуры в молитвах Богородице представлено «ответщательное» и «общинное» пение: моноритмическое многоголосие женских голосов на выдержанном фоне мужских, мужских – на фоне женских (На величье повечерии: с. 25–26; Смоленская: с. 103–104)<sup>14</sup>, ритмически контрастное многоголосие с поочередным вступлением хоровых партий (Державная: с. 111), моноритмическое многоголосие женского хора (Иверская: с. 107–108), подголосочно-полифоническое многоголосие мужских тембровых групп (Тихвинская: с. 96), антифонные переключки солирующего женского и мужского, смешанного и женского, мужского и смешанного состава (К Богородице: с. 90, 92; Смоленская: с. 103, 105; Державная: с. 109), «двухголосное четырехголосие» (Смоленская: с. 105, раздел *con moto, energico*), «трехголосное шестигголосие» (Тихвинская: с. 109), хоральная фактура (Державная: с. 109, 111).

Цикл Ю. Фалика «Чудотворные лики» завершается славословием – молитвой «Аллилуйя»<sup>15</sup>. Сила ее эмоционального воздействия в нетрадиционной интерпретации: шестнадцатиголосный силлабический хорал в медленном темпе (*Lentamente*) в размере 7/4; двенадцать раз повторяется мело-гармонический комплекс с остигнатым ритмоформулой  $\bullet \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet$ , образуя длительный динамический спад (*mf* – *ppp*) к предельно тихому заключительному аккорду. Возникает эффект «звукового окна» (И. Некрасова) – удаляющееся «пение ангельска» в одну из девяти недостижимых небесных

<sup>14</sup> См. партитуры: Ю. Фалик. Духовная музыка для хора без сопровождения. СПб., 2007.

<sup>15</sup> Аллилуйя («Хвалите Бога») как христианская идея торжества Света, Дома Господня возникла в культовой практике семитских племен, стала излюбленным мотивом западноевропейских христианских богослужений, проникла в виде юбилейных в оратории, магнификаты, мессы И. С. Баха, Г. Генделя, В. Моцарта, нашла широкое применение в византийской литургии, русской храмовой музыке, в духовных жанрах русских композиторов.

сфер, ведущих к Богу, пение, воспринимаемое как «просветленная духовность» (Т. Владышевская), касание Вечности.

Итак, в цикле молитв Богородицы состоялся диалог композитора с хоровыми традициями прошлых столетий, и в этом диалоге Ю. Фалик предстает виртуозным стилистом, воплотившим в каждой молитве рождение искреннего религиозного чувства, индивидуально-неповторимую концепцию восхождения к сакральному.

Другая интерпретация образа Богородицы в хоровом творчестве Д. Смирнова.

Дмитрий Валентинович Смирнов – практикующий хормейстер, композитор с широким творческим диапазоном, о чем свидетельствует разнообразие используемых им жанров: хоры, циклы, концерты, кантаты, сюиты, песни, триптихи и т. д. Жанрово-стилистическая амплитуда во многом определена поэтическими текстами, среди которых стихи представителей различных школ и направлений. Это А. Пушкин, А. Фет, Ф. Тютчев, М. Цветаева, Ю. Мориц, А. Тарковский, Б. Пастернак, А. Ахматова, О. Мандельштам, А. Исаакян, Г. Лорка, поэты Латинской Америки, Шотландии, Англии, Германии.

Наряду с обилием светских сочинений многообразна духовная музыка на канонические тексты: Молитва к Божией Матери, Молитвословия и Литургии св. Иоанна Златоуста, концерт для женского или детского хора в пяти частях «Тебе поем» и другие.

Литературной основой хоровых фресок «Скорбящие радости Богородицы» послужили тексты шести духовных стихов и перевод католической молитвы *Salve Regina*.

Как известно, исток духовных стихов – пересечение книжной (церковной) и устной (народной) традиций<sup>16</sup>. С точки зрения содержания для духовных стихов типичны противопоставления Добра и Зла, Праведности и Греха, Временного и Вечного, «сталкивающихся либо во Вселенной, либо в социуме, либо в человеческой душе» [17, 159].

В стилистике духовных стихов, вошедших в хоровой цикл Д. Смирнова «Скорбящие радости Богородицы», отчетливо проявляется поэтика былин периодов расцвета Киевского (конец X – начало XI века), Новгородского, Псковского (XIII–XIV века), Московского (XV–XVI века) княжеств и исторических песен:

– зачины, повествующие о месте действия:

<sup>16</sup> Духовные стихи выделились из богослужебной практики в XV веке и составили три разновидности: *устные* (тексты и напевы фольклорные), *полуустные* (тексты записаны или напечатаны в сборниках, тетрадках, а напевы передавались устно), *письменные* (тексты и напевы сохранились в книжно-рукописном наследии) [4].

Во славном во городе в Ерусалиме,  
Во той во соборной Святой церкви...

(Сон Богородицы)

– прием двух-трехкратной повторности на расстоянии одинаковых (аналогичных) строк:

Сыне мой любезный, надежда моя,  
Сыне мой любезный, утеха моя.

(Плач Богородицы)

– созвучия морфологически тождественных окончаний:

Напрасную смерть получаешь,  
Безвинную кровь проливаешь,  
Одну меня мать покидаешь.

(По горам, по горам по Сионским)

– «прямая речь» (диалоги) для выяснения мотивировки действия участников – лиц развития сюжетной линии:

Восплакала Мать Божия Мария:  
«На кого ж ты меня, чадо, покидаешь,  
Ты кому на дозор оставляешь?»  
– «Спокидаю тебя, Мати, на Иоанна,  
На Иоанна, на свет Богослова, на друга...»

(Сон Богородицы)

– «тиражированность» описаний душевных состояний:

Да не много мне Деве спалось,  
Много снов Деве виделось...<sup>17</sup>

(Сон Богородицы)

– «мотив укора»:

Почто не послушался матери своей?  
...Кто же мою старость прибережет?  
(По горам...)

Кто ныне утешит от горьких мя слез?  
...Одну меня оставили здесь плакати...

(Плач Богородицы)

Композитор тонко чувствует образный строй стихов, их настроение, ритмику (акцентирование третьего от начала и второго-третьего от конца слогов при колебании между ними от трех до пятнадцати и более):

Да на **той** ли на горе на Вертепе,  
Да на **том** святом древе кипарисе...

(Сон Богородицы)

Вострубите трубою песней во благо  
нарочитый день праздника **нашего**,  
Разрешения, и света пришествия,  
паче солнца воссиявшего!

(Славник)

Пластику озвученных стихов обуславливает использование композитором переменных размеров, обращение к древнейшим жанрам: *хоралу* (строю возвышенных мыслей и чувств), *плачу* (синтезу лирической экспрессии с динамической модуляционностью человеческой речи), *молитве* («ритуализированной форме общения с Богом через посредника в лице Матери Божией» [1, 18]), *диалогу* (общение Бого-

родицы с Сыном в форме беседы). Из перечня следует, что диапазон жанрового пространства ограничен древнерусским певческим наследием, в которое вошли развитые формы монодийного и раннего многоголосного письма, «реконструированные» композитором современными средствами выразительности.

Иконографическое изображение на обложке партитуры<sup>18</sup> запечатлевает древнейший византийский иконописный канон «Милостливая», в русской иконописи – «Умиление» [14, 46]. Этот тип изображения Богоматери с Младенцем тиражировался во многих шедеврах византийской и русской живописи с небольшими отклонениями в положении рук Богоматери, изображениях Младенца (восседающего на левой или правой руке), одежде Христа (закрывающей ножки ребенка до стоп или до коленей), его возраста<sup>19</sup>.

Каждая из почитаемых церковью икон Богородицы исцеляет конкретный недуг и помогает в определенных ситуациях: «Державной» иконе молятся о спасении и сохранении России, «Нерушимой стене» – о сохранении города, «Неопалимой купине» – от пожара и поражения молнией, Боголюбской, Смоленской, Федотьевской, Казанской – от избавления от эпидемий и т. д. [16, 14]. От болезней и скорби молятся иконам «Утоли моя печали», «Животворный источник», «Всех скорбящих радость» («Скорбящие радости Богородицы»).

Семь частей композиции с двойным определением жанра (духовные стихи – хоровые фрески) образуют три микроцикла: I и VII части – соответственно молитвословие «Богородице Дево, радуйся» (Ангельское приветствие Божией Матери) и славословие «Славник» (стихира Ивана Грозного в честь сретения иконы Владимирской Богоматери); III и VI – просительные молитвы Богородице; II, IV и V образуют трехчастную композицию, где крайние разделы – плач безутешной Матери Божией, а средний – картина рождения и смерти Иисуса Христа, реализуемая посредством сновидения по типу «жизнь как один миг» [15].

Молитва «Богородице Дево, радуйся» выполняет функцию пролога: она настраивает

<sup>18</sup> См.: Смирнов Д. Скорбящие радости Богородицы. Духовные стихи. Хоровые фрески для женского голоса, саксофона-сопрано и смешанного хора. СПб.: Композитор, 2008.

<sup>19</sup> См. иконы Владимирской Богоматери (константинопольская школа, первая половина XII века), «Умиление» на двусторонней иконе Донской Богоматери (Новгородская школа, 70–80-е годы XIV века), Киевской Богоматери (Симон Ушаков, 1668 г.; его же изображение Богородительницы на картине «Насаждение древа государства Российского») и др.

<sup>17</sup> Ср.: Ой, мне малым-мало спалось  
Во сне виделось...

(Сон Степана Разина)

слушателей (слушающих) на трагическое повествование духовных стихов. Отсюда не свойственная для славословий, приветствий динамика, не превышающая уровня *piano* (акцент сделан единожды на слог «и» в тексте строки «и благословен плод чрева Твоего...»). В процессе развития моноритмическая аккордовая фактура смешанного хора динамизируется за счет ритмической активизации хоровых партий (триоли шестнадцатых, синкопированные фигуры, полиритмия), узорчатая распевность орнаментального характера привносит элемент восточной «экзотики».

Характер заключительного номера («Славник») соответствует радостному, торжественному эпилогу: обычай «славления» князей, ратников, полководцев существовал у славянских народов с глубокой древности, после принятия на Руси христианства он распространился на иконописные лики. Будучи кульминацией цикла, заключительный раздел финальной фрески завершается аналогично прологу, образуя эмоциональную арку-обрамление. Постепенно замедляется темп, о чем свидетельствуют указания метронома ( $\text{♩} = 164\text{--}168$ ,  $\text{♩} = 152\text{--}156$ ,  $\text{♩} = 104\text{--}112$ ). Срыв динамики (*subito fortissimo – piano*) выступает «сигналом текста» (Ю. Лотман), стимулирующим включение других эмоций – философское осмысление благодетельных Богородительницы, которая милостью, заступничеством приносит спасение прибегающим к ней.

Заключение цикла не содержит привычного «разрешения» неустоев в устоях: каждый звук тонического квартсектаккорда *cis moll* замирает поочередно (*gis-cis-e*), а солирующая фраза саксофона звучит в тональности на полтона ниже хора.

В трактовке образа Богородицы Д. Смирнов исходит из собственного мировоззрения, творческого Я, представления о религиозных традициях, символике жанров, средств хоровой выразительности. Отсюда современные нотография, техники композиторского письма (алеаторика, сонорика), диссонантный язык омузыкаленных мыслей.

Озвучивая духовные стихи, тексты молитв, композитор выделяет в системе выразительных средств мелодию как «самый чуткий и непосредственный голос эмоциональности» (Б. Асафьев). Этим объясняется обилие сольных фрагментов, солирующих партий, введение солирующего инструмента. Особенности звуковысотной организации проявляются в новой весомости, значимости звука, «энергии», напряженности каждого интонируемого интервала, провоцирующей все разновидности хрома-

тической тональности, включая хроматическую модальность [12, 14–19].

С точки зрения фактуры как художественно-пространственной организации ее компоненты мультиплицируются то в виде свободной мозаики первичного элемента (мелодической формулы), то унисонного ансамбля («гармония голосов» в одновременности) на фоне выдержанного звука, то в виде гетерофонии, когда хоровая вертикаль не поддается регулированию и контролю, то в виде «борьбы» ведущей мелодии и контрапунктирующих голосов сопровождения (используются варианты ультрасовременных декоративно-фонических полиладовых созвучий-«пятен»).

В духовном стихе «Плач Богородицы» музыкальный «лик» в традициях древнего искусства – плача, причета, отражающих глубину скорби и горя, – возникает благодаря использованию интонационных формул с повторением близлежащих звуков, подчеркнуто речевой трактовке каждой из десяти мелодических фраз, узкообъемности звукоряда. В мелодической графике солирующего инструмента также легко обнаружить интонации плача, причем не только в плане «древнерусской ветви» фольклора, но и различных стран христианского направления – Армении, Грузии, Греции, Болгарии и т. д.

Собирательный образ Препологой заступницы, масштаб ее вселенского горя породили территориальную беспредельность второго духовного стиха (Сионские горы – чистое поле святой Руси), обилие и разноцветье звуковой материи, различной по структуре, способам конфигурации и воздействия элементов, нотографии и, конечно, своим художественно-выразительным возможностям.

Сочетание выдержанного и подвижного пластов (самый традиционный тип подголосочной фактуры, история которого насчитывает более десятка столетий) представлено композитором как протянутый тон (*alti*), создающий звуковой «фон-ландшафт», и ритмически рассогласованное двухголосие. Скорбно-плачевые интонации с участием малосекундовых «вздохов» в партиях сопрано, полиладовость (лидийско-миксолидийский *B* – фригийский *f*), изощренная синкопированная ритмика вызывают ассоциации с музыкой стран Востока.

Контрастом служит четырехголосный фрагмент (*dolcissimo*) с ветвистой подголосочной тканью, содержащей дублирование наиболее слышимых по тесситуре голосов женского хора (*soprano I, alto II*), – разновидность пластовой полифонии с паритетностью (существование «на равных») функций пластов.

В заключительном разделе переводной молитвы Божией Матери Д. Смирнов использует алеаторный вид нотографии: одновременное вступление шести хоровых партий, нотный текст которых заключен в геометрические фигуры прямоугольников. Имитационная техника графических «контрапунктов» (*stretto*) способствует возникновению «движущегося сонора» (А. Соколов), передающего шепот молящейся паствы. Подключение басов, тремолирующих указанные в партиях звуки, ремарка *morendo* усиливают эффект перевода шепота в текст «про себя» («Ты – мое зеркало»).

Зашифрованные в квадраты шесть звуков и текст «Ты – мое зеркало» свидетельствуют о сознательном использовании композитором знаков немusикального происхождения – числового и оптического символов. В библейской символике, как известно, число 6 – символ Творца (Творения), зеркало издревле принадлежит к миру эзотерического («магический кристалл» и зеркало). Перевод идеи зеркала (точность противоположного изображения) из области поэтики в область структуры порождает симметрию как атрибут наивысшей целостности формы. В хоровых фресках «Скорбящие радости Богородицы» симметрия особенно адекватно проявила себя в секундовой и кварто-квинтовой структуре аккордики, в таких ее свойствах как фонизм, порожденный сочетанием диссонирования с прозрачностью и неслиянностью звуков (см. квартаккорд на последнем слоге слова «родила», целотоновое шестизвучие на первом слоге слова «Аминь», расходящееся по обе стороны от центра-«оси»).

Разнообразные виды симметричности (прямая – зеркальная, точная – неточная, полная – частичная) обнаруживаются в *интонационном развитии* (чередующиеся разновидности поступенного движения от звуковысотной «оси», относительно которой разнонаправленные мотивы образуют «крылья» креста), в *структурной организации звуковой материи* (разреженная фактура с пустотами между крайними голосами, дифференциация контуров разнонаправленных, по вертикали сходящихся или расходящихся мелодических линий, зеркальное включение регистров по отношению к высотному уровню первоначального изложения), в *композиции* (одноцентровость: трех-пятичастность, пяти-семичастность, рондальность с центром-осью формы-схемы).

Особый тип хорового письма – фактурная «пластовость» отдельной партии, образующаяся путем последовательного плотного присоединения звуков к пролонгированным ранее. Посредством роста хоровой звучности «вширь»

возникает эффект, близкий кластерному. В заключительном эпизоде финальной фрески («Славник») в партии *soprani* звукоряд дорийского *cis* «сложился» в шестизвучный диатонический кластер, структурированный на основе звуковой прогрессии, а текст – на основе принципа «слоговой регрессии».

Звуковая среда, свойства которой непрерывно изменяются в узком пространстве, создает самый драматичный эпизод духовного стиха «По горам, по горам по Сионским» – миг отчаяния Богородицы: «...мать сыра земля, возьми меня к себе...» Главный показатель способа организации хоровой фактуры этого фрагмента – минимум объема при максимуме интонационной насыщенности – позволяет воспринимать ткань как единый гармонический комплекс, фоновый пласт для солирующих партий: сопрано и саксофона. Звуковая «масса» с одновременным переходом от звука к звуку отдельных голосов (*S II, A I, A II*) трижды прерывается плачевой попевкой *ges – f – as (S I)* с текстом «Увы...», который еще больше подчеркивает трагизм и безнадежность ситуации. *Solo soprano* также содержит «разлитую» в мелосе музыкальную лексему плача («*возьми*», «*почто*», «*напрасную*», «*старость прибережет...*»)<sup>20</sup>.

Поскольку стиль хоровых фресок соединяет возвышенное и земное, прошлое и настоящее, музыкальное и немusикальное, а само сочинение воплощает в звуках идею Жизни – Смерти – Бессмертия, композитор стремится найти во всем «общий знаменатель». Ладовым «устоем» напевов служит малая или большая терция, мелодические линии складываются из многократного повторения и свободного варьирования двух-трех характерных интонационных оборотов-формул; несмотря на то, что лейтмотивом выступает плачевая попевка в диапазоне малой терции – нисходящая малая секунда, восходящая малая терция, переосмысление привычных характеристик плача идет по следующим направлениям:

– композитор обогащает «интонационный словарь» жанра за счет взаимодействия с ладовыми структурами других национальных культур (увеличенные секунды, «ракоходный» хроматизм);

– ладовые конструкции «восточного» происхождения существуют на равных с закономерностями 12-ступенной системы;

<sup>20</sup> Показателен тот факт, что интонационно (не ритмически) лексема плача тождественна лейтмотиву Судьбы из «Кольца нибелунга» Р. Вагнера, который Д. Шостакович использовал в финале Симфонии № 15. Он же является широко распространенной романтической интонацией томления, тоски, вопроса, оставшегося без ответа.



– жанровая семантика «растворена» в речитативах и напевности других ритуальных попевок;

– «генерирующая интонация» пронизывает шесть из семи номеров цикла, вмонтирована в мелодические линии всех хоровых партий, наполненных разнообразием секундовых интонаций (полутоновые, тоновые, полуторатонные переходы).

Итак, первоосновой мелоса хоровых фресок «Скорбящие радости Богородицы» служит речеподобная монодия былин, сказов, плачей, то есть древнее многонациональное песенное творчество<sup>21</sup>.

В партитуре хоровых фресок Д. Смирнов переплетает «славянское» и «восточное» в переосмысленном виде и колорите: вариантное развертывание попевочного тематизма в раскидистом, «ветвистом» переплетении женских голосов – традиции русской подголосочной полифонии; контраст полиритмических движений, богатство ладовых оттенков (наклонений), обилие выдержанных звуков, форшлагов, орнаментики, «прелестей звукоткани» – традиции музыки стран Востока. Разнохарактерные чувства радости («Солнце красное...», «Вострубите трубы...»), сосредоточенности («Симоново пророчество сбывается...»), отрешенности от всего обыденного («Положу твои мощи в плащаницу...»), возвышенного просветления («Радуйся, Божие жилище...») передаются через «новохоральную» фактуру (Н. Васильева), воспроизводящую принципы хоральной фактуры предшествующих эпох на новом уровне гармонического мышления.

Внебогослужбное назначение цикла очевидно: композитор сохранил так называемые дактилические окончания – особенности стихосложения былин, подчеркнул их выразительными средствами музыкального интонирования (растягивание двух заключительных слогов каждой строки вдвое посредством пунктирного ритма или «никнувших» полутонов), гармонией (диссонирующие созвучия секундового строения), фактурой (увеличение количества голосов). Смысловые акценты, членящие тексты духовных стихов, степень значимости отдельных слов выделены естественными «знаками препинания» – ферматами, а характерные для жанра плача всхлипывания и рыдания между стихотворными строчками превращены в звуковые «гроздь» и «пучки».

<sup>21</sup> Неразрывность эпоса с пением и музыкой отмечают многие исследователи стран Востока [7, 10].

Хоровые фрески «Скорбящие радости Богородицы» – яркая страница творчества замечательного Мастера, пополнившая список духовной музыки еще одним шедевром.

Итак, обращение Ю. Фалика к богослужебным текстам, желание отразить их образно-эмоциональный мир призваны передать в условиях концертных залов молитвенную ауру «соприкосновения». Не загромождая партитуру технологическими изысками, композитор звуками передает «сладкогласие», радужную гармонию красок, линии, объемы иконописных ликов, помогает слушателям, кающимся и просящим, вознестись духом и мыслями к Преподобной заступнице, а через ее посредничество – к Богу<sup>22</sup>.

Д. Смирнов прибегает к более изощренным «внешним видам» хоровой фактуры, «авангардным» разновидностям полифонии. Из оригинальных способов хорового письма можно отметить эффект звуковой вибрации, «биевания» при совмещении голосов в секундовом диапазоне: один из голосов отстает от другого на трудно фиксируемую долю времени (Сон Богородицы); политембровый дуэт: составная конструкция из солирующих партий (Плач Богородицы); обильно используемые параллелизмы кварт, квинт, септим, нон, децим как интервальные константы неделимой хоровой ткани; явление «колористической горизонтали» – последовательности тонов, суммируемой в вертикаль-«гроздь», близкое своим горизонтальным происхождением и отсутствием момента ударности *диагональному* кластеру (Молитва к Божией Матери).

<sup>22</sup> Несмотря на то, что композитор не мыслил «Литургические песнопения» как церковную службу, многие из них (в том числе молитвы «На величье по вечерии», «Богородице Дево, радуйся») звучали в православном храме.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример 1

В свободном движении, не затягивая [*Roco rubato, con moto*]



Пре - чис-то-му Тво-е-му об - ра - зу по - кло - ня - ем - ся, Бла - га - я.

Пример 2 а

Неспешно, величественно [*Moderato maestoso*] ♩ = 88-90



Ан - ге - лов ли - цы бла - го - го-вей - но Те-бе слу - жат,

Пример 2 б

Очень медленно, протяжно [*Lento sostenuto*] ♩ = 70



К Бо - го - ро - ди - це при - леж - но ны - - - не при - те - цем,

цем,

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Архимандрит Софроний*. О молитве. – М.: Свято-Иоанно-Предтеченский монастырь, Русский путь, 2002.
2. *Беляев В.* О музыкальном фольклоре и древней письменности: Статьи и заметки. Доклады. – М.: Советский композитор, 1972.
3. *Буслаев Ф.* Общие понятия о русской иконописи // *Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв.*: Антология. – М.: Прогресс, 1993. – Вып. 1. – С. 113–122.
4. *Былины: Русский музыкальный эпос* / Сост. Б. М. Добровольский и В. В. Коргузалов. – М.: Советский композитор, 1981.
5. *Бычков В.* Византийская эстетика. Теоретические проблемы. – М.: Искусство, 1972.
6. *Вагнер Г., Владышевская Т.* Искусство Древней Руси. – М.: Искусство, 1993.
7. *Гумреци Н.* Предисловие // *Н. Ф. Тигранов и музыка Востока*. – Л., 1927.
8. *Ильин В., Солнцев Н., Чалов М.* Русская философия в лицах: Учеб. пособие для вузов и колледжей. – М.: Издание журнала «Юность», 1997.
9. *Иоанн Лествичник, преподобный*. Лествица, возводящая на небо : творение преподобного отца нашего Иоанна, игумена Синайской горы. – М.: Артос-Медиа, 2009.
10. *История эстетической мысли: В 5 т.* – М.: Искусство, 1985. – Т. 1.
11. *Кастальский А.* Статьи, воспоминания, материалы / Сост. Д. В. Житомирский. – М.: Музгиз, 1960.
12. *Катунян М.* К изучению новых тональных систем в современной музыке // *Проблемы музыкальной науки: Сб. ст.* – М.: МГК, 1983. – Вып. 5. – С. 4–44.
13. *Лазарев В.* Византия // *Мастера искусств об искусстве: В 7 т.* / Под ред. А. Губера – М.: Искусство, 1965. – Т. 1: Мастера искусства средних веков.
14. *Любимов Л.* Искусство Древней Руси: Книга для чтения. – М.: Просвещение, 1974.
15. *Мартинов В.* Пение, игра и молитва в русской богослужебно-певческой системе. – М.: Изд-во «Филология», 1997.
16. *Пресвятая Богородица. Чудотворные иконы и молитвы в житейских нуждах.* – М.: Олма-Пресс, 2002.
17. *Славянские древности: этнолингвистический словарь: В 5 т.* / Под ред. Н. И. Толстого. – М.: Институт славяноведения РАН, 1995. – Т. 2.
18. *Стогний И.* Метафора в музыкальном тексте // *Музыкальное искусство и наука в XXI веке: теория, история, исполнительство, педагогика: Сб. ст.* – Астрахань, 2009.
19. *Филатова Н.* Богословие в звуках: о хоровом творчестве Юрия Буцко // *Музыкальное искусство и наука в XXI веке: теория, история, исполнительство, педагогика: Сб. ст.* – Астрахань, 2009.
20. *Хватова С.* Символика знаменного распева в творчестве современных композиторов и «читаемость» его семантики // *Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития: Сб. ст.* – Астрахань, 2008.